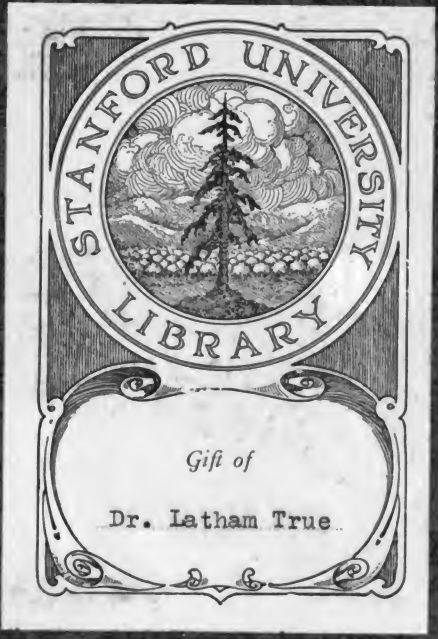
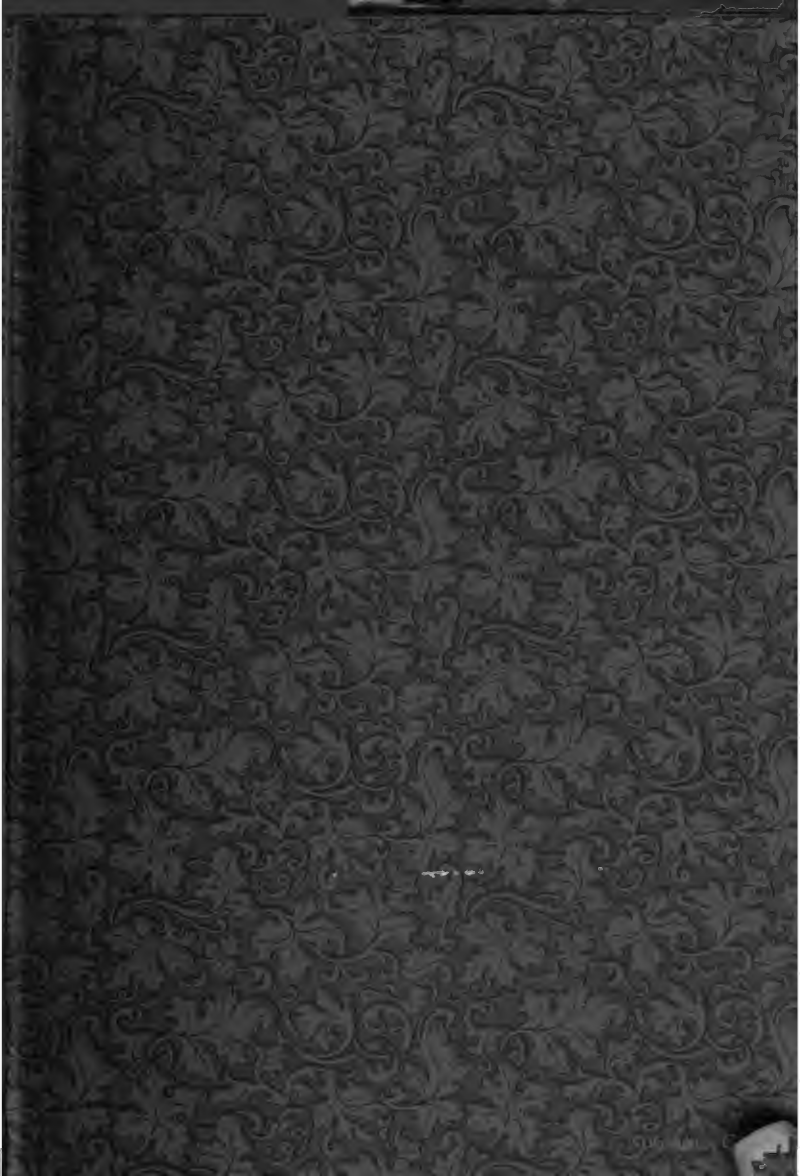
Führer durch den Concertsaal: Abth., 2. Th. Oratorien ...

Hermann Kretzschmar


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARY
Gift of
Dr. Latham True



FÜHRER

DURCH DEN CONCERTSAAL

VON

HERMANN KRETZSCHMAR.

II. ABTHEILUNG, ZWEITER THEIL:
ORATORIEN UND WELTLICHE CHORWERKE.

LEIPZIG
A. G. LIEBESKIND
1890.

Digitized by Google

MT90
K92
ed.2

452718

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Digitized by Google

Erster Abschnitt.

Oratorium und weltliche Cantate

in der italienischen Schule und bei den Deutschen des 18. Jahrhunderts.

Während die Kirchenmusik in der Messe seit langem mit grossen Aufgaben bedacht war, sah sich der weltliche Chorgesang bis an das Ende des 16. Jahrhunderts ausschliesslich auf das Madrigal verwiesen.

Die Schätze, welche italienische, deutsche und englische Meister in dieser Gattung aufgespeichert haben, werden soeben wieder erschlossen. Unser Publicum, gewöhnt, die Hauptmann, Mendelssohn, Schumann, Richter als die Schöpfer des unbegleiteten Chorliedes zu betrachten, sieht mit Staunen und Freude eine frühere Blüthezeit, sieht in den Madrigalen, Ballaten, Vilanellen der Marenzio, Vecchi, Venosa, Gastoldi, Donati, Eccard, Friederici, Morley, Dowland liebenswürdige Denkmäler des Freuens und Lachens, des Sinnens und Liebens der alten Geschlechter und der Styl dieser ebenso kecken als naiven Gesänge reizt bereits neuere Tonsetzer zum Nachbilden.

Den Musikfreunden vor dreihundert Jahren wurde es aber endlich des Madrigalensegens zu viel; der ewigen Kleinkunst satt, sehnten sie sich nach grösseren Formen. Man fügte Reihen von Madrigalen durch dramatisirende, in der Regel sehr wunderliche Titel zu einem Schein

Digitized by Google

einer höheren Einheit zusammen: es kam zuletzt zu einer ganzen Operette, die bis auf zwei oder drei Solostellen aus lauter Madrigalen bestand: dem berühmten Antiparnasso des Orazio Vecchi. Aber eine vollere Befriedigung ward allen jenen Wünschen erst mit der Erfindung der Monodie, der Erfindung des kunstmässigen Sologesanges, welcher der weltlichen Vocalmusik die Oper, die Cantate und das Oratorium einbrachte.

Ursprünglich im Gegensatz zu den Sonaten, Toccaten und anderen instrumentalen Spielstücken nur das begleitete Singstück im Allgemeinen bezeichnend, wurde der Begriff der Cantate noch im Anfang des 17. Jahrhunderts auf solche Gesangcompositionen beschränkt, welche aus einer Reihe von Sätzen, in Character und Form verschieden, bestanden. In der Regel verbanden Recitative die einzelnen Theile; der geistige Zusammenhang und die Einheit des Ganzen ruhte in erster Linie auf dem Text. Die Cantate bildet den Grundstock für den Aufbau aller grösseren Gesangwerke. Auch das Oratorium, wie wir es verstehen, ist formell nichts als eine Reihe von Cantaten. Von Opern, Passionen und anderen auf die Cantatenform aufgebauten Compositionen unterscheidet sich das Oratorium durch seinen dichterischen Inhalt.

Je näher wir der Gegenwart kommen, desto schwerer wird es, diesen dichterischen Inhalt des Oratoriums abzugrenzen. Statt einer klaren, einheitlichen Richtung finden wir eine verdriessliche Buntheit und Unbestimmtheit. Jedes Buch, welches wir aufschlagen, giebt auf die Frage »Was ist ein Oratorium?« eine andere Antwort. Einzelne Kunstfreunde verwerfen, über den Mangel an Character erzürnt, die ganze Gattung; andere treten mit Vorschlägen zur Besserung hervor. So hat vor einigen Jahren Anton Rubinstein beantragt, an die Stelle des Oratoriums eine geistliche Oper zu setzen. Nun: in dieser Rolle hat das Oratorium thatsächlich bereits eine zweihundertjährige Vergangenheit hinter sich. Vom Jahre 1600 ab und so lange die italienische Schule herrschte, waren die Oratorien Musikdramen, denen Stoffe aus der biblischen und

Digitized by Google

kirchlichen Geschichte oder aus der christlichen Moral zu Grunde lagen. Diese Zeit, welche bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts reicht, war, soweit die Klarheit der dichterischen Richtung, der sittlichen Ziele, der Stellung im öffentlichen geistigen Leben in Betracht kommt, die Blüthezeit des Oratoriums. Tragisch, dass sich über ein so bedeutendes Stück Cultur so schnell vollständige Vergessenheit lagern konnte!

Die Ableitung des Namens »Oratorium«, welcher dem geistlichen Musikdrama erst beigelegt wurde, als es bereits sechzig Jahre zählte, ist noch nicht festgestellt. Der älteren Annahme, dass er von den Oratorianern, der Brüderschaft des heiligen Filippo Neri, als den Erfindern und Hauptpflegern des geistlichen Musikdramas und von ihren römischen Versammlungsorten, den Betsälen (Oratorien) von San Girolamo und San Maria di Valicella herzuleiten sei, hat neuerdings E. Schelle*) lebhaft mit dem Hinweis widersprochen, dass diese genannten Locale für dramatische Aufführungen völlig ungeeignet seien. Man kann diesem Bedenken noch zur Unterstützung hinzufügen, dass die römischen Oratorianer in der ersten Geschichte des geistlichen Musikdramas thatsächlich gar nicht hervorragen. Ein einziges Stück, Cavaliere's »Rappresentazione« ist nachweislich bei ihnen aus der Taufe gehoben worden; die übrigen Oratorien, welche uns aus dieser frühesten Periode erhalten sind, kamen im Collegio Romano, im Seminario Romano, bei Barberini, später bei der Königin von Schweden ohne Mithilfe der Filippi'schen Brüderschaft zur Aufführung. Es kommt noch hinzu, dass auch die geschichtlichen Berichte etwas Näheres über die Pflege des geistlichen Musikdramas bei den Neri'schen Oratorianern in Rom nicht mittheilen.**) A. Reissmann bringt in seiner Musikgeschichte den Namen »Oratorium« mit den oratorischen Acten der mittelalterlichen Latein-

*) Neue Zeitschrift für Musik, Jahrg. 1864.

**) Die neueste Biographie des Heiligen: Capocelatro's, »Vita di S. Filippo Neri«, Milano 1884, macht keine Ausnahme.

Digitized by Google

schulen und Klöster in Verbindung. Von seiner Annahme zu der älteren lässt sich eine Brücke denken. Jene oratorischen Acte umfassten sowohl grosse Feierlichkeiten als schlichte Erbauungs- und Andachtsstunden, bei denen die Musik herbeigezogen wurde, um die Wirkung von Rede und Dichtung zu erhöhen. In diesem freien und allgemeinen Sinne nannte man zuweilen noch im 18. Jahrhundert Versammlungen, in denen gebetet, Schrift gelesen und gesungen wurde, Oratorien. Seit den Zeiten der Arianer galt die Musik bei Secten und Orden als ein starker Bundesgenosse. In Deutschland waren es die Jesuiten*), die durch die Macht der Töne auf die Gemüther zu wirken suchten; in Rom scheint sich die Brüderschaft des Filippo Neri durch die musikalische Ausstattung ihrer frommen Versammlungen hervorgethan zu haben. Palestrina und Animuccia componirten für dieselbe. Die »laudi spirituali« des letzteren Tonsetzers liegen noch vor und was noch weiter bis zum Jahre 1586 an volksthümlichen Hymnen und Chorliedern für die Zusammenkünfte und öffentlichen Umzüge des Filippi'schen Oratorio geschrieben wurde, hat der Pater Soto de Langa, der das Kleeblatt der musikalischen Freunde des nachmaligen Heiligen vervollständigt, in einer Sammlung zusammengebracht. So sehen wir also doch die Oratorianer des Filippo Neri an den oratorianischen Acten hervorragend betheiligt.

Ein Hauptstück der oratorischen Acte, wenn nicht bei den römischen Oratorianern, so anderwärts, war das geistliche Schauspiel und aus ihm ging auf ganz natürlichem Wege das Volloratorium, das geistliche Musikdrama, hervor. Je reicher die musikalischen Einlagen wurden, desto mehr näherte sich das geistliche Schauspiel dem späteren Oratorium und als die Tonsetzkunst Mittel gefunden hatte, auch den dramatischen Dialog in einer annehmbaren Form musikalisch wiederzugeben, als das Recitativ und mit ihm das geistliche Musikdrama da war — da räumte das geistliche Schauspiel mit Musik

*) S. Rudhart: Geschichte der Oper am Hofe zu München. 1865.

Digitized by Google

ohne Kampf dem letzteren den Platz. Doch verschwand es nicht mit einem Schlage; seine mehr als zweihundertjährige Vergangenheit, sein Prunkwerth und die Unmöglichkeit den höheren Musikansprüchen des neuen Oratoriums zu genügen, erhielten dem geistlichen Schauspiel mit Musik noch lange warme Freunde, namentlich an den Schulen mittlerer und kleinerer Orte. Melchior Franck*) beschreibt einen solchen actus oratorius, der am Colleg zu Coburg i. J. 1630 stattfand, und erklärt diese Acte in der Vorrede als eine Verbindung lateinischer Orationes (der Schüler) mit deutschen Interscenien. Diese Interscenien, in Franck's Stück mit der Musik mitgetheilt, sind theils historischer, theils mythologischer Natur. Auf einem ähnlichen Boden wuchsen noch am Ende des 17. Jahrhunderts der Jephta, der Isaac, der keusche Joseph, die unvergnügte Seele und die anderen staunenswerth personenreichen Stücke von Chr. Weise's bekanntem »Zittauischen Theater«. Der interessanteste aller dieser Spätlinge aus der Familie der geistlichen Schauspiele ist aber wohl J. K. Kerl's Oratorium von der heiligen Natalia vom Jahre 1677**). Denn im Gegensatz zu den Arbeiten Franck's und Weise's, die noch auf dem alten Standpunkt einer nur spärlichen Musik stehen, bildet in diesem Werke das gesprochene Wort die Ausnahme. Es fällt nur auf wenige Scenen, die den Eindruck von Einlagen oder vergessenen Abschnitten machen. Die Musik selbst aber erscheint eines Schülers Carissimi's würdig durch ihren reichen Ausdruck; namentlich der Prolog ist dadurch ausgezeichnet. In den Solopartien finden sich die Eigenheiten der Zeit: die Echos und die freigebigen Malereien auf musikalischen Wörtern wie tonare, ululare, silibare. Die Chöre, unter denen auch sechsstimmige Doppelchöre, sind in der Mehrzahl kurz. Unter den Ensemblestücken frappirt ein Quartett von vier

M. Franck Relatio.

J. K. Kerl »Natalia«

*) M. Franck: Relatio de actu oratorio. Coburg 1630. Exemplar auf der Leipziger Stadtbibliothek.

**) Auf der Hofbibliothek zu Wien (in München abschriftlich) unter dem Titel J. K. Kerl: »Pia et fortis mulier etc.«

Digitized by Google

Bässen, in welchem sich die Winde der vier Himmelsrichtungen sehr ausführlich und sehr coloraturreich auseinandersetzen.

E. d. Cavaliere »Rappresentazione di anima e di corpo«.

Das erste wirkliche, ganz durchcomponirte Oratorium ist die Rappresentazione di anima e di corpo von Emilio del Cavaliere, welche im Februar 1600 im Oratorium zu San Maria di Valicella zur Aufführung kam und noch in demselben Jahre in Druck erschien*). Die Musik besteht aus kurzen madrigalischen Chören und aus begleiteten Sologesängen, deren Styl noch gänzlich ungeklärt zwischen steifer Declamation, madrigalischen Reminiscenzen und beweglichem Figurenwerk und Zierrath hin und her schwankt. Ihr Erfindungswerth steht weit unter dem der »Euridice« des Jacopo Peri, der ersten erhaltenen weltlichen Oper, welche im gleichen Jahre und zwar zu Florenz, der Heimath des Sologesanges und des Musikdramas, wo auch Cavaliere seine Schule gemacht hatte, vor die Oeffentlichkeit kam. Der Composition des vornehmen Edelmannes fehlen die warmen Töne, welche bei Peri die ausgeklügelten Notenreihen der Einzelgesänge immer wieder durchbrechen. In den Grundsätzen und Zielen stimmen die erste geistliche und die erste erhaltene mythologische Oper überein. Auch in die Rappresentazione klingt die gesuchte griechische Musik in Form von Flötenspiel hinein: ein auf die Scala aufgebauter, »Sinfonia« betitelter Satz, der den ersten Act abschliesst.

Wichtiger als die Musik ist die Dichtung dieses Oratoriums, welche Laura Guidiccioni aus Lucca, schon bei früheren dramatischen Arbeiten des Componisten die dichterische Mitarbeiterin, verfasst hatte. Die auf der Bühne erscheinenden Figuren sind sämmtlich Personificationen abstracter Begriffe: Welt (mondo), Leben (vita humana), Körper (corpo), Vergnügen (piacere), Verstand (intelletto) führen das alte Thema von irdischer Lust und

*) Rom, bei Mutij herausgegeben und mit Vorrede versehen von Alessandro Guidotti in Bologna. Exemplar in der Bibliothek der San Caecilia zu Rom.

Digitized by Google

ewiger Seligkeit in Monologen und Zwiegesprächen durch. Nach langem unentschiedenen Werben thut endlich die stillstehende Handlung einen plötzlichen Schritt: Die Figuren, welche die Sinnlichkeit vorstellen, verlieren wie durch Zauberkraft ihren blendenden Schmuck und stehen als schreckliche Todtengerippe da.

Diese Inhaltsangabe zeigt, welche enge Verwandtschaft zwischen dem Cavalieri'schen Oratorium und den Mysterien und Moralitäten des Mittelalters besteht. Dass Cavaliere auf sie zurückgehen wollte, beweist der Titel, den er seinem Werke gab: Rappresentazione. Nur in wenigen Werken: in M. Marazolli's »vita humana« vom Jahre 1658, einem Oratorium mit grossartigen Doppelchören, in Händel's »trionfo del tempo« besitzen wir bekannte Werke, in denen sich die allegorische Richtung Cavaliere's rein erhalten hat. Die beschauliche Ruhe der Rappresentazione war nicht mehr zeitgemäss. Wollten die Cardinäle von der Bühne herab christliche Lehre und Tugend predigen, so mussten sie sich dem modernen Theater wohl oder übel etwas nähern. So sehen wir in dem »Eumelio« des Ag. Agazzari, der zum Carneval 1606 im Seminario Romano, also in einer Schule aufgeführt wurde, einen wirklichen menschlichen Jüngling im Mittelpunkte der Handlung stehen; die Tugenden sind durch einen Chor von Hirten ersetzt, von den mittelalterlichen Schattenwesen nur die »vitii« beibehalten, die, genau wie in dem »Spiele von der Seele und dem Leib«, in dem Augenblicke sich in Höllengeister verwandeln und den munteren Gesang in starren Tönen erkalten lassen, in welchem sie den Eumelio entführt haben. Apollo kommt ihn zu retten. Wie hier die mythologische weltliche Oper, so giebt in dem »San Alessio« des Stef. Landi, der ebenfalls musikalisch beachtenswerth ist, die Stegreifposse ihre Karte ab: An der Seite der »Religion« erscheint ein Duett von Spassmachern: Martio und Curtio*). Vom Jahre 1620

M. Marazolli »Vita humana«.

Ag. Agazzari »Eumelio«.

St. Landi »Alessio«.

*) Exemplare der beiden letztgenannten und der drei folgenden Werke in der Bibliothek der Caecilien-Academie in Rom.

Digitized by Google

ab wendet sich die geistliche Oper der geistlichen Sage, der Legende zu. Märtyrer und Heilige sind ihre Helden. Sehr schlechte Compositionen unseres Landsmannes Kapsberger, bessere des berühmten Sopranisten Vittorio Loreto und des musikalisch hervorragenden Domenico Mazzocchi vertreten zuerst diese Richtung, welche sich für die Zukunft bekanntlich behauptete. Unter anderen Tonsetzern ist ihr A. Scarlatti zugethan. Endlich, im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, wendet sich das Oratorium der biblischen Geschichte zu. Wenn nicht den ersten Anstoss zu diesem Schritt, so doch ein Hauptverdienst an ihm haben wir dem Giov. Carissimi zuzuschreiben. Seinen »Jephta« hat das neue Concert sich zu eigen gemacht und zwar in der Bearbeitung von J. Faisst, die wieder durch den Neudruck veranlasst wurde, in welchem F. Chrysander vier Oratorien des alten Tonsetzers der erstaunten Gegenwart bescheerte*).

Kapsberger. V. Loreto. D. Mazzocchi.

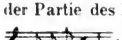
Im Ganzen haben sich von den sogenannten Oratorien des Carissimi vierzehn erhalten. Die Hamburger Stadtbibliothek besitzt in einer Handschrift, die aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts und von einem französischen Schreiber herrührt, elf Stücke. Ein zweiter Band, der Pariser Nationalbibliothek gehörig, enthält zehn, von denen sieben mit denen des Hamburger Bandes übereinstimmen.

Von allen früheren und späteren Oratorien unterscheiden sich die des Carissimi auf den ersten Blick durch ihren geringen Umfang. Es sind eigentlich nur bescheidene Cantaten, wie man sie für den Gottesdienst verwenden kann. Und diesen Zweck scheint Carissimi thatsächlich verfolgt zu haben. Eine äussere Beglaubigung findet diese Annahme in dem Umstand, dass der oben genannte Hamburger Band die elf Arbeiten in Oratorien und Historien theilt. Zu letzteren gehören Jonas, Jephta, Ezechias, Belsazar. Die Historien aber bilden ein rechtmässiges Stück liturgischer Musik; auch die Passionen gehörten darunter. Zwischen den Passionen aber, der alten Choralpassion

*) Denkmäler der Tonkunst, 2. Bd. 1869.

Digitized by Google

sowohl als der Motettenpassion, und den Carissimi'schen Historien besteht eine enge innere Verwandtschaft. Am stärksten spricht sie sich aus in der Figur des Historicus, der dem Evangelisten der Passionen gleicht. Die Oratorien verzichten auf das Verbindungsmittel eines Erzählers: Sie stellen die Hauptabschnitte der Handlung in ihrer einfachen Gewalt nebeneinander. Aber den kirchlichen Character hat Carissimi auch ihnen aufgeprägt, indem er einen Prolog und einen Epilog hinzufügte, welche dem Introitus und der Gratiarum actio in der Passion genau entsprechen. So beginnt das »Judicium Salomonis«, dem die älteren Zeugnisse unter den Oratorien Carissimi's den ersten Platz anweisen, mit einem dem Soloalt gegebenen Einleitungssatz »A solis ortu et ab occasu venite, populi, et judicium Salomonis audite«. Ihm folgt dann der Auftritt der beiden Frauen in dem von Carissimi geliebten Styl des canonischen Duetts auf dem Fusse. Den Schluss des Oratoriums bildet ein vom Orchester begleiteter Chorsatz: »O populi adeste: Judicium Salomonis celebrate, collaudate, plaudite«, der im Motettenstyl — bei jedem neuen Wort ein frisches Thema — anhebt. Unter den übrigen Punkten, welche für die kirchliche Bestimmung der kleinen Oratorien Carissimi's sprechen, sei auf den lateinischen Text hingewiesen, der der Vulgata folgt, hier auslassend, dort freie lyrische Einlagen: Schlacht- und Klagegesänge hinzufügend. Von den musikalischen Zügen spricht die häufige Wiederkehr bestimmter melodischer Formeln in der Partie des Erzählers dafür. Wie oft setzt er ein mit:



Das erinnert sehr deutlich an die Lectionstypen des gregorianischen Chorals.

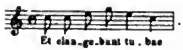
Den Inhalt des »Jephta« bildet die bekannte für die Composition in grossen und kleinen Formen noch oft benutzte biblische Geschichte von dem israelitischen Heerführer, der das Unglück hat, durch ein wohlgemeintes Gelübde die eigene Tochter zu opfern. Ein grausames Stück alten Testaments! Carissimi giebt der Begebenheit einen wehmüthigen Ausklang von grosser Breite: die ganze vierte Scene ist dem Abschied und der Klage der

Digitized by Google

Tochter gewidmet; die ersten drei schildern den Aufbruch zum Krieg, die Siegesfeier, die Begegnung von Vater und Tochter.

Die meisten Oratorien Carissimi's werden mit einem kurzen Instrumentalsatz eingeleitet. Die Musik des »Jephta« beginnt ohne Ouvertüre mit den Worten des Historicus, an die sich ebenfalls von einfachen Cembaloaccorden begleitet, das Gelübde des Jephta (Tenorbaryton) sehr schlicht in Töne gefasst anschliesst. Wie das in den Motettenpassionen sehr häufig und wie in anderen Oratorien Carissimi's, so auch in dem Jephta noch oft vorkommt, geht jetzt die Erzählung, weil sie an einen wichtigen Punkt gelangt, auf den Chor über. Er beginnt mit vier feierlichen Tacten und schildert dann in lebhaften, flotten und schlagfertigen Motiven die Kampfesfreude des israelitischen Heeres. Das »et pugnaret« des Textes leitete die Phantasie Carissimi's beim Entwurf dieses Tonbildes. Seine Fortsetzung findet es in einem Duett der beiden Soprane, welchem eins jener volksthümlichen Motive zu Grunde liegt, die Carissimi besonders liebt:

6. Carissimi »Jephta«.

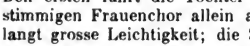


Hell wie Trompetensignale klingen die nachahmenden Stimmen durcheinander. Jetzt scheint der Feldherr in einem energischen Basssolo »Fugite cedite« die Feinde anzudonnern. Der Chor nimmt die Worte in einem sechsstimmigen Satze auf, welcher eine sehr bedeutende rhythmische Kraft entwickelt. Zugleich zeigt er, wie die Alten durch Stimmentheilung und andere einfache Mittel die Klangwirkung zu beleben verstehen. Mit einem kurzen Klagechor, den Fall der Ammoniter meldend, der auf einen chromatisch abschreitenden Bass gebaut ist, geht die Scene zu Ende.

Auf den frohen Ton der zweiten Scene, der Siegesfeier, bereitet der Historicus, der jetzt eine Bassstimme singt, mit malerischen Coloraturen und hüpfenden Motiven vor. Das kleine Recitativ mit seiner Mischung von declamirendem und figurirtem Styl ist ein Muster für seinesgleichen in Oper und Oratorium des ausgehenden

Digitized by Google

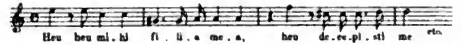
17. Jahrhunderts; namentlich für die Bildersucht in der Melodik. Die Siegesfeier selbst besteht aus zwei Theilen. Den ersten führt die Tochter Jephta's mit einem zweistimmigen Frauenchor allein aus. Der Frauenchor verlangt grosse Leichtigkeit; die Solosätze der Tochter, die ihn umgeben, wechseln zwischen einer Erregung, die dem ersten Augenblick der eingetroffenen Siegesnachricht zu entsprechen scheint und dem ruhig dankbaren Genuss der Freude. In der Gruppirung der einzelnen Sätze zeigt sich die architectonische Meisterschaft, durch welche Carissimi dem aufblühenden Sologesange vielleicht mehr als durch alles Andere ein Förderer wurde. Namentlich auf das sehr einfache, wie vom Markt aufgegriffene Motiv:



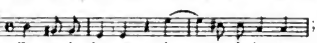
stützt sich die Einheit des ganzen Theils. Mit dem zweiten Theil, dem sechsstimmigen Vollchor: »Cantemus omnes Domino«, der öfters kirchlich cadenzirt, schliesst die Scene gross und fromm ab.

Auf den noch folgenden Scenen, die nur der Trauer, der Klage und Wehmuth gewidmet sind, ruht der alte Ruhm von Carissimi's »Jephta« in erster Linie. Das waren die Sologesänge, welche das 17. Jahrhundert zu Thränen rührten; das war die »nuove musiche«, die neue Tonkunst, die den Stolz ihrer Zeit bildete. Und man hatte ein Recht und hat es noch heute, von solcher schlichten wahren Kunst ergriffen zu sein. Dem Carissimi hat bei dem Entwurf dieser Scene ein Muster vorgeschwebt, welches namentlich von den Operncomponisten des 17. Jahrhunderts ungemein oft nachgebildet worden ist: das lamento, d. i. der Klagegesang der verlassenen Ariadne aus Monteverde's Oper: Arianna v. J. 1608. Das formell Wesentliche dieser lamento's besteht darin, dass ein immerwiederkehrender melodischer Hauptgedanke von pathetischem Character die einfachen Declamationsreihen abschliesst und verbindet. In der ersten Scene, die zum überwiegenden Theile von dem Gesange des Jephta ausgefüllt wird, vertritt der mit:

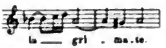
Digitized by Google



beginnende ausdrucksvolle Abschnitt diese Rolle des Refrains. In der vierten, der schliessenden Scene, welche der Tochter des Jephta gehört, erscheinen mehrere solche Mottos: im Recitativ die Wendung:



in dem singenden Theile ist das schwermüthig schöne Motiv:



in eine grosse Zahl von Schlüssen hineingezogen, vielfach umgebildet, einmal in die Form eines leise hinweinenden Sechzehntelgangs, wiederholt von dem kleinen Chor der Gefährtinnen im zweistimmigen Satze als Echo wiedergegeben. Den Weg nach diesen Hauptstellen beleben zahlreiche Züge einer sinnigen Auffassung und Empfindung. Sogleich der Wechsel zwischen e und es, zwischen Dur und Moll in dem Recitativ des Historicus »cum vidisset Jephte«, mit welchem die dritte Scene anfängt, gehört hierher. Es gehören hierher die kleinen malerischen Figuren, mit welchen der Gesang der Tochter Jephta's auf beziehungsvollen Worten wie »plangere«, »ululare« verweilt. Ein grosses und feines Stück geistigen Künstlerthums liegt in dem Ton, mit welchem die Tochter in der dritten Scene die Schreckensnachricht entgegennimmt. Das ist ein herrliches und grosses Kindesgemüth, welches Carissimi hier gezeichnet hat. Der eigene Schmerz tritt, wenn auch mühsam, ganz zurück hinter der Sorge um den Vater. Die Wehmuth, welche in diesen Schlussscenen des kleinen Oratoriums festgehalten ist, kommt in den beiden Chören, welche die letzte einrahmen, zum vollsten Ausdruck. Der erste erzählende »Abiit in montes« zeigt in dem Eintritt des G moll-Accords auf »plorabat« die Macht der Harmonik in der Zeit ihrer Jugend. Die Stelle erinnert unmittelbar an den Eingang des achtstimmigen »Stabat mater« von Palestrina. Der zweite, der Schlusschor des Werkes, der sechsstimmige Satz »plorate«

Digitized by Google

ist mit seinen weichen Dissonanzen und in seiner edlen Ruhe ergreifend und versöhnend zugleich. Ath. Kircher, ein Zeitgenosse des Carissimi, hat ihn unter die Musterbeispiele seiner »Musurgia« aufgenommen.

Die sogenannten Oratorien Carissimi's stehen als Versuche zur Bereicherung der liturgischen Musik, insbesondere des Lectionenschatzes, in Italien vereinzelt. Wahrscheinlich blieb die nöthige Unterstützung seitens der Geistlichkeit aus. Gleichzeitige Seitenstücke haben wir in Deutschland zu suchen in den Dialogen Hammerschmidt's, den biblischen Erzählungen Mich. Bach's, den Historien von Schütz; ihre Fortsetzung in den Evangeliencantaten Mattheson's und der ihm folgenden norddeutschen Tonsetzer. Das grosse Oratorium der nächsten Zeit berührt sich mit ihnen nur soweit, als es ebenfalls von jetzt ab seinen Stoff häufig aus der Bibel holt. Von den Formen Carissimi's blieb es unbeeinflusst. Es dauert bis zu Händel's »Israel«, ehe der Historicus im grossen, mehrtheiligen, ausserhalb der Kirche stehenden Oratorium erscheint. Und auch da bleibt der Fall ein ausserordentlicher. Den dramatisch gerichteten Italienern und ihrem feinen Formgefühl sagte die Vermengung von Erzählung und unmittelbarer Darstellung in der Wiedergabe eines zusammenhängenden Vorgangs nicht zu; lieber ertrugen sie etwas Trivialität als ein Durchbrechen der Illusion. Ein bestimmter Zeitpunkt, bis zu welchem in der italienischen Schule die Oratorien wirklich auf der Bühne aufgeführt wurden, lässt sich nicht feststellen. Die Praxis wird in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts schwankend und bietet zu gleicher Zeit und am gleichen Orte Beispiele für und gegen das Theater. Goethe war erstaunt, noch im Jahre 1787 in Neapel einer Bühnenaufführung eines geistlichen Musikdramas zu begegnen*); ziemlich um dieselbe Zeit berichet der Componist Dittersdorf**) von solchen Darstellungen in Grosswardein, am bischöflichen Hofe, wie von einer

*) Goethe's Werke, Hempel'sche Ausgabe, Bd. 24a, S. 186.
**) C. v. Dittersdorf: Selbstbiographie, S. 146.

Digitized by Google

alltäglichen Sache. Die Oratorienbücher Zeno's und Metastasio's sind an scenischen Vorschriften ärmer als die Opernlibretti dieser Männer; sie schreiben aber immer den Schauplatz der Auftritte genau vor und können ohne Weiteres auf die Bühne übertragen werden. Die Händelschen Oratorien bieten für die Verwendung auf dem Theater, namentlich durch die Menge und die breite Anlage der Chöre wesentliche Schwierigkeiten. Aber trotzdem wurden Esther und Acis in London auf der Bühne aufgeführt. Bis an sein Ende legte Händel auf die Theilung in drei Acte, das ist also auf die äussere Uebereinstimmung seiner Oratorien mit der weltlichen Oper ein starkes Gewicht; er ging darin über die Italiener hinaus. Ja, in einigen seiner späteren Werke ruhen die Hauptpunkte der Handlung auf scenischen Effecten, auf sichtbaren Vorgängen. Die Verblendung des »Saul« gipfelt darin, dass der König den Wurfspiess nach seinem eigenen Sohne schleudert; die entsetzliche Wendung im Uebermuthe des »Belsazar« tritt mit der Geisterhand ein, die plötzlich an der Wand das »Mene Tekel« hinschreibt. Es ist gänzlich unbegründet, wenn behauptet wird, diese Vorgänge seien vom Dichter und Componisten der Phantasie des Zuschauers zum Ergänzen überlassen worden. Die klare Vorschrift im Textbuch widerspricht dem; noch mehr die Natur der Musik an diesen Stellen. Sie schweigt fast und rechnet auf die Wirkung durchs Auge. Nur in wenigen Ausnahmen, darunter »Israel« und »Messias«, sind die Oratorien Händel's von der scenischen Auffassung gelöst. Die neuerdings in Umlauf gebrachte Theorie von dem epischen Character des Oratoriums widerspricht dem geschichtlichen Thatbestand. Bis auf Händel, ihn mit der überwiegenden Mehrzahl seiner Werke eingeschlossen, sind die Oratorien Dramen. Der einzige Punkt, in welchem sie von dem allgemeinen dramatischen Style durchschnittlich häufiger abweichen als die Opern, ist die Einheit der Zeit.

Ungefähr von der Zeit ab, in welche wir die letzten Oratorien des Carissimi zu setzen haben, beginnt die allgemeine Verbreitung des geistlichen Musikdramas. Im letzten

Digitized by Google

Drittel des 17. Jahrhunderts ist es in allen italienischen Hauptstädten heimisch. In diesem Abschnitt sind es allerdings die Oratorianer, die sich in seiner Pflege nachweisbar hervorthun. Aber nicht die Oratorianer von Rom, sondern die Florentiner. Die Hamburger Stadtbibliothek besitzt in der von Dr. Chrysander angelegten Sammlung von Oratorientexten 22 Nummern, welche von den Florentiner Oratorianern jener Zeit herrühren. Auch Partituren aus dieser Schule sind noch erhalten: z. B. Casini's »Ritorno di Tobia«*), eine interessante Arbeit im spätvenetianischen Styl mit einem einzigen Chorsatz, der pompös in eine der beliebten Trompetenarien, die Cavalli in Aufnahme gebracht hatte, einfällt. Ihnen folgt dann von 1700 ab in der Führerschaft die geistliche Compagnia di San Marco in Venedig. Unter den Componisten, welche für dieselbe arbeiteten, finden wir auch B. Ferrari**), den Musiker, welcher die Oper in Venedig einführte. In Deutschland nahmen zunächst und auf lange Zeit fast allein die katholischen Residenzen das Oratorium auf. In Wien erscheint es bereits im Jahre 1649. Von Kaiser Leopold I. ab, welcher selbst mehrere Oratorien componirte, brachte hier jedes gute Jahr in der Regel vier oder fünf neue Werke. Wie in Wien, so war es ähnlich an allen Plätzen, die eine ständige italienische Oper besassen. Das Oratorium hatte seine feste Stelle im geistig künstlerischen Haushalt der Höfe und der grossen Freistädte: Es trat in den Fasten, während des Advents, an den Festen der Heiligen an Stelle der weltlichen Oper ein. Dieser unmittelbare Anschluss an das kirchliche Leben gab ihm eine moralische Stärke und regelte die Schaffenslust.

Casini »Ritorno di Tobia«.

B. Ferrari »Samsone«.

Die Zahl der Oratorien, welche während des 17. und 18. Jahrhunderts im Bereich der italienischen Schule entstanden, ist bei Weitem geringer als die der italienischen Opern. Zählt man die noch erhaltenen Partituren

*) Exemplar auf der Stadtbibliothek zu Hamburg.

**) Ein Chororatorium »Samsone« von seiner Composition besitzt die Biblioteca Estense zu Modena.

Digitized by Google

zusammen, so ergeben sich in den deutschen Hauptbibliotheken, unter denen Wien bei Weitem voransteht, ungefähr 400 Nummern. In Italien selbst, wo die Ausbeute eine annähernd gleiche ist, besitzt Modena in der Biblioteca Estense den ersten Fundort für Oratorien. Unter den daselbst aufbewahrten, gänzlich unbekannten und nie genannten Oratorien mögen hier zwei Werke des Stradella, ein Chororatorium: »Pellagia« und ein Solooratorium: »Chrisostomo« genannt sein. Bisher wusste man nur von seinem »Johannis der Täufer« Giovanni Battista und von der »Susanna«.

Die Dichter, die Componisten, die Sänger im Oratorium — sie alle kamen in der Regel von der Oper her. Diese nahe äussere Berührung barg fortgesetzt die Gefahr, dass die inneren Unterschiede der Gattungen sich vermischten, dass das Oratorium zuviel von der Oper, als dem stärkeren Theile, annahm. Es galt im Oratorium, in Formen, die mit denen der Oper gleich waren, doch einen ernsteren Grundton zu behaupten. Darum bemühten sich ohne Unterlass die besseren Dichter und Tonsetzer; die Dichter fanden schliesslich Wege, dieses Endziel zu sichern, den Musikern gelang dies nicht mit demselben entschiedenen Erfolg.

Die ganze Entwickelung der Oratoriendichtung wird von der Frage bestimmt, welcher Grad von Bewegung der Handlung der Werke zu geben sei, ob die Betrachtungen oder die Ereignisse vorherrschen sollen? Die Cavalieri'sche Schule entschied für das erstere Verfahren und begnügte sich damit, den nun doch einmal gewählten dramatischen Formen durch einen tüchtigen scenischen Knalleffect ihr Recht zu geben. Sie wurde in der Folge womöglich noch überboten durch eine Dichterclasse, die auf die Oratorienbühne überhaupt weder handelnde noch leidende Personen stellte, sondern nur Zuschauer und Boten, die über in der Ferne vor sich gehende Ereignisse ihre Empfindungen austauschen. Das berühmteste Oratorium dieser Classe war die von Hasse componirte »Maddalena«: Die drei Marien kommen eilig zu Petro mit der Nachricht, dass

Digitized by Google

soeben der Herr am Kreuz verschieden ist; die örtlich und scenisch gefärbte Schilderung der Seelenzustände, in welche dieses Ereigniss die vier auftretenden Personen versetzt, bildet den Inhalt des Oratoriums. Ramler-Graun's bekannter »Tod Jesu« ist ein Abkömmling derselben Familie. Diese stillen Oratorien bilden aber eine verschwindende Minderheit. Die Mehrzahl der Dichter, welche von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab die Legenden für das Oratorium bearbeiteten, waren dem lebhaften dramatischen Zuge ihrer Zeit zugeneigt. Es giebt unter diesen legendarischen, dramatisch geführten Oratorien gute Dichtungen, in denen der Stoff klar, spannend und doch mit Tact entwickelt ist. Eine solche ist die vielgenannte, von G. Alessandri componirte und auch in der Musik noch erhaltene »San Francesca«*). Battista, der einzige Sohn dieser Heiligen, soll von Ladislao, dem König von Neapel, als Geissel weggeführt werden; es sei denn, dass die Mutter sich entschliesst, das Liebeswerben des Königs zu erhören. Seelische Kämpfe der Francesca zwischen Ehre und Kindesliebe, Drohen und Schmeicheln des Ladislao, Bitten des Kindes. Schon sitzt Battista auf dem Wagen, der ihn davontragen wird. Die Mutter wirft sich in heissem Gebet zur Erde. Und siehe da: die Pferde bleiben wie angewurzelt stehen. Ladislao giebt reuig, von diesem Himmelszeichen vernichtet, das Kind in die Arme der Mutter zurück. In vielen dieser legendarischen Oratorien wird aber der Eindruck des Wunders: welches die frommen und später canonisirten Männer und Frauen aus Gefahren errettet oder der Bekehrung, welche Weltkinder zu Anhängern und Lieblingen des »eterno amore« wandelt, aufs Aeusserste abgeschwächt durch die Fülle und die Reize der profanen Dinge, welche um diesen dramatischen Hauptpunkt ausgebreitet sind. In einer von B. Giacomelli componirten »San Margherita«, die sehr opernhaft

G. Alessandri

»San Francesca«.

B. Giacomelli.

*) Exemplare in der Königl. Bibliothek zu Berlin, in der musikalischen Privatsammlung Sr. M. des Königs von Sachsen u. a. a. O.

Digitized by Google

mit plötzlichen Leichenzügen und Schauerbildern, mit Toilettenscenen als Bildern der Weltlust, belebt ist, weiss man bis an den Schluss heran immer noch nicht, ob die Heldin ins Kloster gehen oder den Lockungen ihres ehebrecherischen Buhlen folgen wird. In der »San Clotilde« des Corselli*) ist nicht nur der König Clodwig ein schlimmer Heide, auch seine christliche Gattin Clotilde zeigt sich für unberechtigte Werbungen empfänglicher, als sich für eine nachmalige Heilige schicken will. Die Liebeleien und Liebesscenen, an denen die italienische Oper dramatisch verdarb, hatten sich auch ins Oratorium eingedrängt, ein süsses Gift, das nur Wenige als solches erkannten. Dieselben Männer, welche die Operndichtung von ihren ärgsten Gebrechen geheilt hatten, waren es, die auch die Oratorientexte von den widrigen Beimischungen befreiten: A. Zeno und P. Metastasio.

G. Corselli.

A. Zeno.

P. Metastasio.

Welch hohe Auffassung A. Zeno vom Oratorium hegte, ersieht man daraus, dass er, der weltberühmte Operndichter, seine Oratorienbücher für seine besten dramatischen Arbeiten erklärte. Dankend nennt er in der Vorrede zu seinen »azione sacre«**) den Wiener Hof, voran den Kaiser, seinen Lehrmeister. Im Sinnen und Reden lebendiger, ist Metastasio in Zielen und Wegen Zeno's getreuester Nachfolger. Das Ziel dieser Männer war, im geistlichen Musikdrama einen höheren, einen religiösen, sittlichen oder auch politischen Grundgedanken zum Ausdruck zu bringen; als Mittel dazu benutzten sie ziemlich ausschliesslich biblische Begebenheiten; vornehmlich solche des alten Testaments. Den Evangelien wichen sie aus, die Person Christi — so erklärt einmal Metastasio ausdrücklich***) — war ihnen und auch der vorangegangenen italienischen Schule zu heilig. Nicht einmal in

*) Exemplare der »San Margherita« und der »San Clotilde« auf der Leipziger Stadtbibliothek.

**) Vierter Band der Turiner Gesammtausgabe von 1795.

***) In einem Briefe an Schuback, in der Vorrede zum Clavierauszug von dessen Oratorium: »Die Jünger zu Emmaus«.

Digitized by Google

der »Passione« lässt Metastasio Jesum erscheinen. Unter Zeno's siebzehn Oratorien spielen vierzehn auf altisraelitischem Boden; bei Metastasio ist das Verhältniss fünf zu sieben. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern hielten sich beide Dichter strenger an die Berichte der Bibel; wo sie frei dichtend zusetzten, erfanden sie mit Würde. Freilich mit den Augen Händel's, der in den Mittelpunkt seiner meisten biblischen Oratorien ein ganzes Volk für Freiheit und der Väter Glauben leidend und streitend stellte, schauten Zeno und Metastasio nicht in das alte Testament. Dazu hätte es eines Umsturzes des italienischen Musikwesens bedurft. Ihre dichterischen Pläne waren bescheidener. Nach den Grundgedanken, um die sie die Handlung führen, kann man die Oratoriendramen der beiden Dichter in drei Classen theilen: hierarchische, romantische und Idyllen. Die hierarchischen führen das Thema durch: »Hochmuth kommt vor dem Fall«. Der König geht gegen den Propheten und wird durch Leiden und Gefahren zu einem »Peccai, Signor, peccai« gezwungen. Manasse, Gionata, Nabot, Davidde, Davidde umiliato, Sedecia, Ezechia sind die Hauptwerke dieser Classe. In den romantischen Oratorien sehen wir grosse Thaten durch ein Weib vollbracht. Der alte dramatische Hebel des Oratoriums, das Wunder, setzt diese Handlungen in Bewegung. Zeno's »Sisara« und Metastasio's »Betulia liberata«, beide Verherrlichungen patriotischen Meuchelmordes, in in dem einen durch Jael, in dem anderen durch Judith ausgeführt, sind die Hauptstücke dieser Classe. Die dritte Classe besteht aus Werken, deren Handlung vorwiegend in Familienscenen verläuft. Ein hervorragendes Stück aus diesem Idyllenoratorium ist der »Tobias« des Zeno, die Geschichte eines Elternpaares, welches aus grösster Traurigkeit durch Gebet und Gottvertrauen wieder in den vollen Besitz irdischer Glücksumstände gelangt. Der blinde Vater wird wieder sehend, der verloren geglaubte Sohn kehrt zurück, bringt eine Braut und grossen Reichthum mit. Alles ist das Werk des Engels Rafael, der unter dem Namen Azaria und in menschlicher Verkleidung den guten

Digitized by Google

Genius der Handlung bildet. Ohne dieses opernhaft behandelte Element des Wunders wäre der Tobias von einem Iffland'schen Schauspiel nicht sehr zu unterscheiden. Die Scenen, in welchen die Gattin dem Gatten Trost zuspricht, in welcher der heimkehrende Sohn der Mutter begegnet, bestimmen den Endeindruck. Aehnlich ist das Verhältniss auch in Metastasio's »morte d'Abel« und in seinem »Isacco«. Das Symbolische, durch welches Abel wie Isaac auf den Erlöser hinweisen sollen, erscheint uns gesucht, das Tragische des Brudermordes in dem einen Stück, des Kindesopfers in dem anderen, bleibt in der Ausführung matt — aber die Scenen, wo die, welche sich im Leben zunächst stehen, einfach menschlich und herzlich mit einander verkehren, haften in unserer Seele. Und durch sie wurden die Oratorien der beiden Männer Lieblingsdichtungen ihrer Zeit.

Der Grundsatz, dass das geistliche Musikdrama sich mit einer beschränkteren Handlung als die Oper zu begnügen habe, fand schon von dem Ende des 17. Jahrhunderts ab in der Thatsache einen starken Ausdruck, dass man dem Oratorium nur zwei Acte gab, während die Oper drei hatte. Eine der seltenen Ausnahmen von dieser Regel bildet das nach 1700 zu setzende, durch seine Chöre interessante Oratorium »Manhu in deserto« des
A. Biffi. venetianischen Tonsetzers Ant. Biffi*). Es hat fünf Theile. Aber jene Beschränkung hatte die unpassenden Scenen in den Oratorien nicht verhüten können. Die Wurzel des Uebels lag in der Kunst der »freien Erfindungen«**), welche seit dem Erblühen der venetianischen Opernschule den Stolz der Dichter bildete. Gegen diese richtete sich das Verfahren der beiden Reformatoren der Oratorienpoesie. Zeno beschränkte sie auf ein sehr geringes Maass. Seine Zuthaten bewegen sich in der einfach sinnigen Richtung, welche den Characterzug des Idyllenoratoriums bildet.

*) Exemplar auf der Hamburger Stadtbibliothek.

**) »Accidenti verilissimi« ist das in der Vorrede der Opernbücher dafür gebrauchte Schulwort.

Digitized by Google

Dem Joseph giebt er eine Frau, einem anderen eine Braut; die schönste Erfindung zeigt sein David, in welchem er den Sänger gerade zum Harfenspiel einen Psalm dichten lässt, als der wilde Saul mit seinem Wurfspiess hereinbricht. Zuweilen aber neckt doch auch noch den ernsten Zeno der Opernkobold: In seiner »Sisara« lässt er eine kleine Neigung des Barak für die Deborah durchblicken, im Joseph, Naaman und David stellt er in den Dienern: Falti, Ramse und Gezi Figuren auf, die halb an die Tölpel, halb an die Schurken der alten Oper erinnern. Metastasio verfuhr deshalb noch strenger und schloss aus seinen biblischen Oratorien die freie Erfindung ganz aus. Den Ausfall an Ereignissen und scenischen Vorgängen suchten die beiden Dichter durch die Würde der Sprache in ihren Dialogen zu ersetzen. Zeno schärft sie zu Sentenzen, welche die Treffkraft des Sprüchworts besitzen. Metastasio fügt die Bibelstellen wörtlich und reichlich in die Reden. Noch mehr bieten sie im Gedankengehalt ihrer Dialoge. Da findet man kürzere und längere Aufrisse der israelitischen Geschichte; da wird die Frage über Judenchristen und Heidenchristen erörtert, die Dreieinigkeit bewiesen, das Fastengebot vertheidigt, Frauenklugheit gepriesen, zeitiges und ewiges Glück verglichen und allerhand dogmatische und moralphilosophische Arbeit verrichtet. Der Ausgleich zwischen Drama und Predigt, welchen Zeno und Metastasio erstrebten, ist nicht immer erreicht und die Tendenz wiegt in ihren Oratorien oft über den Gehalt der Handlung. Aber Alles in Allem sind ihre Oratoriendichtungen noch heute die besten Leistungen auf diesem Gebiete; Zeugnisse eines überlegenen Geschmacks. Im 18. Jahrhundert verdrängten sie in der italienischen Schule mit einem Schlage alle Nebenbuhler. Das biblische Oratorium blieb an der Spitze, fast alleinherrschend, und wenn die Componisten an die Arbeit gingen, griffen sie nach Zeno und Metastasio. »Der Tod Abels« und »das befreiete Jerusalem«, »Isaac« kehren in immer neuen Compositionen wieder. Auch die Deutschen, die Dichter der Lübecker Abendmusiken, die englischen Mitarbeiter

Digitized by Google

Händel's stärkten sich im Stillen an dieser Quelle. Selbst bis ins 19. Jahrhundert hinein leisteten Zeno und Metastasio den nachgeborenen Oratoriendichtern immer wieder gute Dienste.

In gleichem und in der Wirkung dabei noch empfindlicherem Grade wie die Dichtung erlag zu Zeiten die Musik des italienischen Oratoriums den üblen Einflüssen der Oper. Und das geschah, obgleich die Tonsetzer von jeher über die Gefahr klar und ernstlich bestrebt waren, sich durch Schutzmaassregeln zu sichern. Diese Schutzmaassregeln bestanden in einer Reihe formeller Besonderheiten. Das Oratorium hatte Chöre; in seinen Sologesängen herrschte ein kunstvollerer Styl; es sollte sich drittens grundsätzlich von der Oper durch eine reichere prachtvolle musikalische Ausstattung unterscheiden.

G. A. Bontempi, der erste Musiker, welcher für das geistliche Musikdrama die Bezeichnung »Oratorium« anwendet und zwar als eine längst gebräuchliche, erklärt den Chor als das wesentliche Merkmal, welches den oratorischen Styl von dem der weltlichen Oper unterscheide. Die Stelle findet sich in der Vorrede von Bontempi's Oper »Il Paride«*), eines der wenigen Werke der italienischen Schule jener Zeit, welche in Druck gekommen sind**). Nur war diese Behauptung zu der Zeit, um welche sie gethan wurde, im Jahre 1662, nicht mehr im vollen Einklang mit der thatsächlichen Entwickelung. Von dem Augenblicke ab, wo die Oper in der venetianischen Schule den Chor ganz fallen lies, fing man auch im Oratorium an, seinen Antheil zu beschneiden. Jahrzehntelang gehen Solo- und Chororatorien nebeneinander; auch bei denselben Componisten, welche sich hierin weniger nach Grundsätzen, als nach örtlichen und äusserlichen Umständen richteten. Nach dem Jahre 1700 kann es als der allgemein geltende Brauch hingestellt werden, dass das Oratorium zwei Chöre hat, die meistens an den Anfang

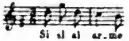
*) Exemplar in der Maglibecchiana zu Florenz.
**) Dresden, bei Bergen, 1662.

Digitized by Google

oder an den Schluss der beiden Theile gestellt werden. Doch kommen Ausnahmen in Menge vor: mehr als zwei oder weniger oder gar keine Chöre. Im letzten Falle erscheint das Solooratorium von jetzt ab zuweilen unter dem Titel »Cantate. Als Beispiel diene G. B. Casali's »Il roveto di Mose«*). Die Einen ersetzen die Chöre durch Solistenensembles, Andere behandeln sie als lästige Anstands- und Pflichtchöre und thun sie im flottesten Opernstyle ab: Bei dem soliden Heinichen singt der Chor in »la pace di Kamberga«**) seinen heroischen Todesmuth auf das gemüthliche und bekannte Motiv:

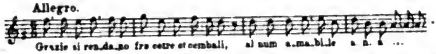
G. B. Casali.

G. Heinichen.



Der Schlusschor von Pampani's »Obbedienza«***), die im Jahre 1736, und wie es scheint, für eine Bühnenaufführung, geschrieben wurde, hat das Thema:

G. Pampani.



Die Chöre der für deutsche Aufführungen geschriebenen Oratorien sind durchschnittlich freier von den Spuren des Leichtsinns. Der grösste Theil der Wiener Tonsetzer legte auf diesen Punkt ein besonderes Gewicht. Unter den in italienischer Schule gebildeten Deutschen ragt besonders Hasse mit seinen milden, gehaltvollen Chören hervor. Ihm zur Seite darf man Sales (Gioas), Holtzbauer (Betulia liberata), Misliwececk (Tobia) nennen†).

A. Hasse.

P. Sales.

J. Holtzbauer.

J. Misliwececk.

Der zweite grundsätzliche Unterscheidungspunkt des Oratoriums, der kunstvollere Styl in den Sologesängen, kommt zum Ausdruck in der Mehrzahl der Duette, Terzette, Quartette, der sogenannten Ensemblesätze, in der häufigeren Verwendung des begleiteten Recitativs, des edelsten Stückes der italienischen Kunst, und endlich in

*) Exemplar auf der Hamburger Stadtbibliothek.

**) Dresden, Musikalische Privatsammlung Sr. M. d. K.

***) Hamburger Stadtbibliothek.

†) Die drei Werke befinden sich in der Staatsbibliothek zu München.

Digitized by Google

der selbständigeren Ausführung der instrumentalen Begleitungspartien. Für das begleitete Recitativ und für die mehrstimmigen Sologesänge bieten alle besseren Oratorien der italienischen Schule zahlreiche Beispiele. In der liebevollen Behandlung der Begleitungspartie ragt
A. Caldara. namentlich Caldara hervor, welcher — nebenbei bemerkt — noch mehr Oratorien geschrieben hat, als selbst Händel: nämlich 29. Seine Arien suchen in langen Vorspielen und in breiten Zwischenspielen ein eigenes Element feierlicher Spannung. Zurückzuführen ist dieses
A. Scarlatti. Hervortreten der Instrumentalmusik im Oratorium auf Al. Scarlatti. Ein besonders schönes Beispiel eines Orchesterepilogs an rechter Stelle enthält sein »Trionfo della Grazia«*) in dem stillen, gerührten Achtelsatz, der nach der Hauptscene der Penitenza erklingt.

In der römischen Zeit, von welcher Bontempi seinen Oratorienbegriff ersichtlich ableitete, wurde die grossartigere und vollere musikalische Ausstattung des Oratoriums, namentlich in der Form von Doppelchören, bemerkbar. Aus Burney **) lässt sich ersehen, dass sich dieser Styl auch noch später als Ausnahme behauptete. In der Regel aber war im 18. Jahrhundert an die Stelle des Doppelchores ein doppeltes Orchester getreten. Das bekannteste Beispiel dieser Erscheinung bietet, abgeleitet, S. Bach's Matthäuspassion.

Neben diesen Hauptmerkmalen der Unterscheidung zwischen Musik im Oratorium und Oper geht noch eine Reihe kleinerer Züge, als dem Oratorium eigen, einher. Dahin gehört als der hervorragendste das Festhalten an alten Formen. Die strophischen Lieder, die Trompetenarien, die melismatischen Malereien auf »guerra«, »tromba« und anderen bilderhaltigen Worten, welche in der Oper mit der Cavalli'schen Schule verschwanden, erhielten sich
F. Gasparini. im Oratorium weit ins 18. Jahrhundert hinein, über Gas-
N. Jomelli. parini hinaus, bis in die Werke des Jomelli hinein.

*) Dresden, Mus. Privatsammlung Sr. M. d. K.
**) General History of Music IV.

Digitized by Google

Wie es in diesem Punkte fester mit der musikalischen Vergangenheit zusammenhing, so ging es an einem anderen der Entwickelung der Oper um einen Schritt voraus: in der Ouvertüre. Sie gelangte im Oratorium zeitiger zur einsätzigen Form und zur poetischen Bedeutung. Eins der schönsten Muster ist die Einleitung zu L. Leo's »morte d'Abel« mit dem wiederkehrenden Klagesatz der Oboe. L. Leo.

Freilich reichten alle diese formellen Sicherungsversuche nicht aus, dem Oratorium einen eigenen und würdigen Character zu wahren. In demselben Grade, wie in die Dichtung, drang der profane Geist der Oper in die Musik. Fast jeder Grad von Entartung des weltlichen Musikdramas kehrt auch in dem geistlichen wieder bis auf die gänzlich unkünstlerische Form der Pasticcios. Als Einleitung die Gluck'sche Iphigenien-Ouvertüre, dann ein Chor aus Bertoni's »Orfeo«, darauf Sologesänge aus Martini's »Cosa rara« — so fängt das auf der Münchener Staatsbibliothek befindliche Oratorium »Il convitto di Baldassare« an. Von einem ähnlichen zusammengesetzten »Saul« wird noch im Jahre 1808 aus Paris berichtet*). Der schlimmste Feind des Oratoriums war die äussere Rücksichtnahme auf die Gesangvirtuosen, die Einmischung von brillantem Flitter an ganz ungeeigneten Punkten. Das alte Lied von »panem et circenses«! Ein bei aller Fertigkeit trauriges Künstlerproletariat, das mit solchen Witzen sich immer wieder begnügte und ein noch traurigeres Publicum!

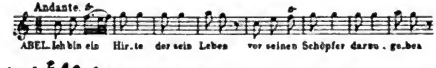
Diese Zugeständnisse wirkten auf den ganzen musikalischen Organismus der Oratorien drückend ein. Man sieht das an den wunderlichen Lustspielouvertüren, mit denen auch gute Tonsetzer ihre geistlichen Dramen eröffneten: Jomelli seinen Isacco, Hasse seine Conversione di San Agostino, B. Galuppi seinen ritorno di Tobia. So fängt die letztere an: B. Galuppi.

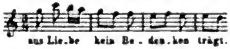
Den Text und eine oder die andere Scene hinweggenommen,

*) Allgem. Mus. Zeitung 1808.

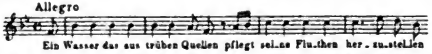
Digitized by Google

A. Sacchini. könnte man den »San Filippo« des Sacchini für eine ko-
D. Cimarosa. mische, den »Absalon« des Cimarosa für eine bürgerliche
Oper halten. Wenn man nicht wieder einmal einem Werke
D. Fischietti. begegnete, wie Fischietti's »la morte d'Abel«, würde man
zu dem Glauben gedrängt, dass die Italiener, je weiter im
18. Jahrhundert, desto mehr die Fähigkeit zum Aufschwung
über das Rührsame hinaus, zu einer Sprache, die gewaltig
an die Seele greift, verloren hätten. Die Verirrungen der
italienischen Oratoriencomponisten sind oft und eindring-
lich beklagt worden; noch neuerdings hat Graf Laurencin *)
diesem Gegenstand ein etwas einseitiges Augenmerk ge-
schenkt. Die schlimmsten Fälle sind dabei noch gar nicht
zur Sprache gebracht worden. Sie rühren von unge-
G. Harrer. schickten deutschen Nachahmern her. So fängt Harrer,
der unmittelbare Amtsnachfolger Seb. Bach's in Leipzig.
seinen in italienischem Styl gehaltenen »morte d'Abel« mit
folgender Arie an:





Die zweite Arie (Eva) heisst:



Und in dieser schönen Beckmesser'schen Art geht es Nummer für Nummer fort. Doch aber würden wir uns selbst schaden, wenn wir es bei dem geringschätzigen Urtheil über die Musik des italienischen Oratoriums wollten bewenden lassen. Ob sich unsere Zeit in die Aufführung eines ganzen guten Werkes aus dieser Schule finden würde, ist sehr zweifelhaft. Aber unsere jungen Musiker, die studiren, sollten Gelegenheit haben, die einstmals verbreitetsten Werke dieser Classe: den »Sedecia« des Al. Scarlatti, den »Battista« des Caldara, den »Isacco« des

*) In O. Wangemann's Geschichte des Oratoriums.

Digitized by Google

Jomelli, Leo's »la morte d'Abel« und seine »San Elena«, die »Maddalena«, »la conversione di S. Agostino« und die »serpentes in deserto« von A. Hasse kennen zu lernen, wenigstens in den Hauptscenen. Denn sie enthalten Beispiele eines gewaltigen dramatischen Ausdrucks mit den einfachen Mitteln einer einzigen Menschenstimme, die für die Gegenwart lehrreich genug sind. Arien, wie die »Sacri ororri« und »Dal nevuloso monte« in Leo's »San Elena« wird kein musikalisches Gemüth ohne Staunen und Ergriffenheit vernehmen.

Italien trat schliesslich, von einer Reihe äusserer und innerer Schwierigkeiten bedrängt, auf dem Gebiete des Oratoriums ganz zurück. Aber bis in den Anfang unseres Jahrhunderts und bis in die neu entstandenen Concertsäle hinein, gab das italienische Oratorium immer noch Lebenszeichen. Von unseren Classikern zählt es J. Haydn und W. A. Mozart zu seinen Vertretern. J. Haydn's »ritorno di Tobia«, der schon reformatorisch angehaucht erscheint, ist aus den Aufführungen mittlerweile ganz verschwunden. Mozart's »Davidde penitente« ist dagegen gerade in den letzten Jahren wiederholt hervorgezogen worden. Das Werkchen, welches nur den Umfang einer Cantate hat, ist von Mozart i. J. 1785 aus Kirchenstücken zusammengestellt worden, die aus der Jugendzeit des Componisten herrühren. Eine grosse Unreife des Geschmacks verräth das Thema der Schlussfuge in dem Achtelschnörkel, der ihm als organisches Glied angefügt ist; dasselbe Stück zeigt aber auch musikalische Kühnheit und Kraft. Die vorhergehenden Solosätze spiegeln die eigene geistige Anmuth Mozart's, mit etwas Zopf umrahmt, wieder.

J. Haydn.

W. A. Mozart.

Dem Norden Deutschlands blieb das italienische Oratorium verschlossen. Dem protestantischen Lande waren die Märtyrer und Heiligen nicht genehm und als dann die biblischen Helden in Umlauf kamen, hatte man sich in Hamburg mittlerweilen selbst ans Werk begeben. Die

Das norddeutsche Kirchenoratorium.

Digitized by Google

Hansestadt begann, wie man vordem in Rom begonnen hatte: geistliche und weltliche Musikdramen — beide waren auf dieselbe Bühne verwiesen. Mit »Adam und
J. Theile. Eva« von Theile wurde die Hamburger Oper 1678 eröffnet, im nächsten Jahre folgten »Michal und David« von Frank, die »Maccabäische Mutter«, 1680 »Esther« von Strungk, 1681 »Die Geburt Christi« von Theile: Alle im Text mit Spassmacherei und weltlichen Dingen so stark versetzt, wie das auch in den noch zahlreich vorhandenen deutschen Schuldramen des 17. Jahrhunderts der Fall ist und in der verlorenen Musik wahrscheinlich im venetianischen Kleinstyl gehalten, der strophische Liedchen und anmuthige Elegien im $^3/_2$-Tact bevorzugte. Dann folgte auch in Hamburg eine Scheidung von geistlichen und weltlichen Musikdramen. Was Carissimi in Rom versucht hatte, das gelang in Hamburg vollständig: Das Oratorium kam in die Kirche und wurde liturgische Musik. Der Tonsetzer, welcher es als solches am nachhaltigsten gepflegt hat, ist Johann
J. Mattheson. Mattheson.

In seiner »Ehrenpforte« hat der sonst als ruhmredig berüchtigte Mattheson seine Oratorien gar nicht alle genannt. Die Hamburger Stadtbibliothek besitzt deren achtzehn Stück von der Hand des Componisten, in der Zeit von 1715—28 für die Aufführungen am Hamburger Dom in Partitur gebracht. Von fünf anderen sind nur die Texte erhalten. Einige dieser Werke sind für die Hauptfeiertage geschrieben, einige sind Festoratorien zu besonderen Gelegenheiten und ein dritter Theil ist zu Aufführungen an gewöhnlichen Sonntagen bestimmt. Das Datum der Aufführung ist immer angegeben. Alle sind zweitheilig: der erste Theil vor, der zweite nach der Predigt; die meisten sind ausdrücklich mit »Oratorio« betitelt.

Die Texte behandeln biblische Geschichten sowohl des alten als des neuen Testaments und sie behandeln sie im Wesentlichen in einer Weise, welche entschiedene Verwandtschaft mit den bekannten hamburgischen Passionen, denen ja auch S. Bach sich in einzelnen Punkten anschloss, aufweist. Namentlich ist den Kirchenoratorien

Digitized by Google

die Hereinziehung allegorischer Figuren mit den Passionen gemein. Glaube, Liebe, Hoffnung treten fast ständig unter dem Personal auf.

Einzelne dieser Mattheson'schen Kirchenoratorien sind aber in einer Weise dramatisirt, welche noch viel deutlicher, als es in den Passionen der Fall ist, das Muster des mittelalterlichen Volksschauspiels und seiner getheilten Bühne durchblicken lässt. Es sind Doppelstücke: Das erste Spiel verkörpert die Gegenwart und das Ereigniss des Tages; das zweite führt zur Vergleichung und zur Vertiefung vor einen ähnlichen Vorgang aus den glorreichen Zeiten Israels. So beginnt der »Reformirende Johannes« (geschrieben zur zweihundertjährigen Jubelfeier der Reformation am 31. October 1717), das bedeutendste unter den Kirchenoratorien Mattheson's, mit Gesprächen und Betrachtungen, welche ein »Lutheraner« mit allegorischen Figuren über die Bedeutung der Reformation führt. Die lutherische Gemeinde stimmt Choral singend ein. Der von einer Seite aufgestellte Gedanke, dass Luther ein Johannes redivivus sei, giebt dann Veranlassung, auf den Johannes und den Messias überzugehen, deren Gestalten nun wie aus dem Zauberspiegel hervor in die Mitte des Stückes treten, durch erklärende Worte des »Lutheraner« von Bild zu Bild geleitet. »Der siegende Gideon«, mit welchem am 17. Sonntag nach Trinitatis, den 26. September 1717, Prinz Eugen's Sieg bei Belgrad gefeiert wurde, beginnt mit einer prunkenden Trompetensinfonie. Dann tritt ein Herold auf, »Victoria« singend, ihm nach »Germania« mit einer Arie »Erwünschter Schall«, die »göttliche Stimme« mit »Schwert, Pestilenz und Blut«, also fluchend, darauf ein Freudenchor, bei dem Mattheson besonders bemerkt hat, dass er über vier Themen, d. h. sehr kunstvoll gearbeitet ist. Dann macht der Herold den Uebergang zum zweiten Stück mit dem Recitativsatz: »Wohlan, die Freude zu vermehren, stellt sich jetzt Israel in dem Gedankenspiegel Dir zur Betrachtung dar«. Gleich darauf erscheint nun Gideon mit der Arie »Machet euch auf«, die von Trompeten und Pauken eingeleitet und

Digitized by Google

auch in den Oratorienaufführungen des Domes mit; von Damen, auf deren Einführung während seines Cantorats Mattheson stolz war, ausser der berühmten »Madam Kaiserin« auch »Mademoiselle Endradi«. Dem aus Händel's Londoner Theatergeschichte bekannten Riemenschneider hat er mehrere der bedeutendsten Basspartien übertragen.

Dem Vorgange Mattheson's schlossen sich andere norddeutsche Tonsetzer an. Unter den Hamburgern that
G. Telemann. das Telemann in hervorragender Weise. Seine betrachtenden Oratorien, welche die Königliche Bibliothek in Berlin besitzt, hat schon C. v. Winterfeld*) beschrieben. Andere dramatische Oratorien desselben Tonsetzers, an der gleichen Stelle und auch von C. H. Bitter angeführt**), scheinen dagegen verloren zu sein. Dasselbe Schicksal hat auch die Kirchenoratorien des Mündener Constantin
C. Bellermann. Bellermann***) betroffen.

Ein Hauptort für das Kirchenoratorium war Lübeck. Für die dort »von Alters her« bestehenden Abendmusiken, die bis dahin besonders der Verherrlichung der Weihnachts-
D. Buxtehude. zeit mit Cantaten gedient hatten, scheint es D. Buxtehude eingeführt zu haben. Die Lübecker Kirchenoratorien stimmen mit den Hamburgern in der Anlage und den Mitteln völlig überein. Nur sind sie fünftheilig; jeder Theil in sich geschlossen und bestimmt, einzeln an einem der fünf Sonntage vor Weihnachten in der Abendmusik aufgeführt zu werden. Die Zahl der Choräle ist aber grösser. Bei jedem ist die Nummer des Gesangbuchliedes angegeben, ein Beweis, dass die Gemeinde mitsingen sollte. Die Oratorien des Buxtehude selbst und seines Schwieger-
J. Schieffer-decker. sohnes Schiefferdecker sind in der Partitur verloren,
W. Königslöw. die der weiteren Nachfolger, der beiden Kunzen und Königslöw, unter dem die Abendmusiken dem Druck der schlimmen Franzosenzeit erlagen, zum grossen Theil auf

*) C. v. Winterfeld: Evangelischer Kirchengesang III, 217.
**) Ebenda III, 73. C. H. Bitter: Beiträge, 349.
***) Fétis: Biographie, Artikel Bellermann.

Digitized by Google

der Stadtbibliothek erhalten. Der um Lübecks musikalische Localgeschichte ausserordentlich verdiente C. Stiehl *) führt alle diese Werke an. Am weitesten wirkte von ihnen A. C. Kunzen, der als Hofcomponist nach Mecklenburg hinüberreichte und selbst nach Berlin gedrungen zu sein scheint. Wenigstens besitzt die Kgl. Bibliothek von ihm handschriftlich eine »Abgötterey in der Wüste« — vom Jahre 1758, die, in den Arien schwach, durch die gut characterisirten Doppelchöre hervorragt. Besonders interessant ist in dem Oratorium die Einreihung von a capella-Sätzen. Ohne Zweifel waren diese eine Huldigung an das volksthümliche Institut der Currenden. Auch in der »Kindheit Jesu«, einem einsätzigen Kirchenoratorium des Bückeburger Bach, erscheint dieser Currendengesang in einem naiven Hirtenchor. Das Werk, welches sich handschriftlich im Besitz der Königlichen Bibliothek in Berlin befindet, erfreut durch die Poesie seines musikalischen Entwurfs. Besonders schön ist die Scene, in welcher das Recitativ durch die Klänge einer »himmlischen Musik« Instrumentalsatz über das Thema:

Schritt für Schritt unterbrochen wird. Der volle Chor der Engel »Ehre sei Gott in der Höhe« schliesst sie ab. Auch durch andere Abschnitte geht diese durch Einschaltung belebende Behandlung des Recitativs, die deutlich auf das Weihnachtsoratorium des Vaters des Componisten, des Seb. Bach, hinweist. — Die »Kindheit Jesu« führt den Titel »biblisches Gemälde«. Ein zweites Werk desselben Componisten **), im Jahre 1773 geschrieben, welches die Auferweckung des »Lazarus« behandelt und zwar ebenfalls einsätzig, ist ausdrücklich als »Oratorium« bezeichnet. Wie die »Kindheit Jesu« weicht es von dem Hamburger Schema

A. C. Kunzen.

J. C. F. Bach.

*) C. Stiehl: Die Organisten der Marienkirche zu Lübeck. Leipzig 1886. Der Verfasser hat die Güte, mir zu den hier angeführten Oratorien Buxtehude's noch einen im Textbuch inzwischen aufgefundenen »Verlorenen Sohn« (1688) zu nennen.

**) Ebenfalls handschriftl. auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

Digitized by Google

darin ab, dass es auf einleitende Sätze verzichtet. Es beginnt gleich mit der Handlung in Form eines Terzetts: Maria und Martha singen in Moll auf schluchzenden Motiven: »Ach, wärst Du hier gewesen«, Jesus antwortet ruhig in Dur: »Er schlummert, er soll auferstehn«. Der Chor gesellt sich mit Chorälen hinzu. Die Scene der Auferweckung selbst begleitet die Musik mit einem Instrumentalsatz. Der Text der beiden Bach'schen Werke rührt von Herder her. Die Karlsruher Gesammtausgabe von Herder's Werken (1821) enthält nur den des Lazarus unter »Cantaten«.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts erlischt das norddeutsche Kirchenoratorium. Auf das grosse Oratorium, das von nun ab in den neu erstehenden Concerten einen günstigen und bedeutenden Platz erhielt, hat es mittelbar manchen Einfluss geübt. Es beherrschte in seiner Heimath die Anschauungen über das Oratorium im Allgemeinen, und wenn Mendelssohn und andere Tonsetzer vor ihm den Versuch machten, den Choral in Werke einzuführen, bei denen die kirchliche Verwendung ausgeschlossen ist, so leitete sie unbewusst das Vorbild des alten Mattheson mit.

Die weltliche Cantate.

Die weltliche Cantate blieb in der italienischen Schule ausschliesslich auf den Sologesang, vorwiegend den einstimmigen, verwiesen. In dieser Form trat sie zunächst neben das Madrigal, später ganz an dessen Stelle und wurde vom Anfang des 18. Jahrhunderts das Hauptstück in der Kammer- und Hausmusik dieser Periode. Luigi Rossi, Carissimi, A. Scarlatti, A. Stradella, F. Gasparini, E. Astorga, G. F. Händel galten nacheinander als die Hauptvertreter der Gattung, die seit Peri von allen dramatischen Componisten eifrig gepflegt wurde. Eine grosse Menge dieser Cantaten liegt gedruckt (Singstimme und bezifferter Bass oder blos handschriftlich (darunter viele Cantaten mit Orchester) in unseren Bibliotheken und harrt der Benutzung durch künftige Geschlechter. In der Zeit der Blüthe bildete die Kammercantate die hohe Schule für Hörer, Sänger und

Digitized by Google

Tonsetzer. Hier holte sich das Publicum jenes feine Verständniss für die Feinheit des musikalischen Ausdrucks für die kleinen und grossen Unterschiede des Styls, ohne welches die italienische Oper mit ihrer einseitigen Herrschaft des Sologesanges undenkbar gewesen wäre. Hier spannten aber auch die Tonsetzer ihr Talent an; denn sie wussten, dass sie mit der Kammercantate vor ein Publicum von Kennern traten. Hier gaben sie das Intimste und auch das Kühnste. Hier wurden Dinge probirt, welche der grossen Oeffentlichkeit in Kirche und Theater vorenthalten blieben und technische Fragen gelöst, von denen man draussen wenig erfuhr. Ich denke dabei an Marcello's Versuche im $^5/_4$-Tact und an die zahlreichen enharmonischen und chromatischen Cantaten, in denen sich still ein bedeutender Entwickelungsprocess der Harmonie vollzog. Unser heutiges Geschlecht weiss davon durch S. Bach's »chromatische Phantasie«.

Die Texte stehen an Interesse hinter der Musik dieser Solocantaten bedeutend zurück. Sie bewegen sich in dem ewigen Einerlei von Liebesleid und Liebesglück, beklagen die »lontananza«, schwärmen über die »bell'occhi«, schicken Seufzer aus, denken im Glück an die Hirten und an die kosenden Tauben, im Unglück an das Schiff und den Sturm. Selten erhebt sich die Poesie über diese Allgemeinheiten hinweg und stellt uns ein bestimmtes Bild: einen besonderen Fall, wie Scarlatti's Cantate »La Pazzia« den Tod der Geliebten oder Bencini's »Per selva orrida«, eine besondere Scene, einen Schreckensort, vor die Phantasie. Die Dichter würden diesen Erfindungskreis haben erweitern müssen, wenn der Chor in der Cantate beschäftigt worden wäre. Dieser blieb aber, wenn wir vom Oratorium absehen, von der weltlichen Musik der Italiener so gut wie ausgeschlossen; es sei denn, dass sie ihn zu den kleineren einactigen Festspielen zuliessen, mit denen die Geburts- und Namenstage der Fürsten, die Vermählungsfeierlichkeiten an den Höfen begangen wurden. Wir schicken in solchen Fällen der Festoper eine Jubelouvertüre, vielleicht auch einen gereimten Prolog voraus. Die beiden vorhergehenden

Digitized by Google

Jahrhunderte drückten ihre Gefühle dramatisch aus: Jupiter, Juno und andere Häupter des Olymps übernahmen die Rollen der Glückwünschenden. Unter dem Namen von Serenaten, Academien, Introduzionen, Prologen, Festen, Intermedien kommen diese kleinen Gratulationsopern in grosser Zahl in Wien, Dresden, München vor. Gluck hat als Hofcomponist noch viele schreiben müssen. Sie gingen von da auch an die kleineren deutschen Residenzen über, die sich eine wirkliche Oper versagen mussten, und selbst in die bürgerlichen Kreise. Und hier lösten sie sich zum grossen Theil von der Form des Theaterstücks, die ihnen allein noch etwas Halt verlieh. Es war ein lächerlicher Unfug, wenn Freunde und Familienmitglieder ihre einfachen guten Wünsche in den Mund der heidnischen Götter und Heroen legten; aber die Griechenspielerei, die Narrenfrucht der Renaissance, galt in Deutschland in dem Grade für vornehm und hochgebildet, dass sich auch seine schärfsten Geister ihr nicht entzogen. Selbst Friedrich der Grosse hat eine solche Serenata geschrieben und componirt, in der Mercur mit seinen Chören die im Jahre 1747 nach Charlottenburg zurückkehrende Königin Mutter begrüsst*). Nur wenige Fürsten blieben dieser Macht der Mode gegenüber beim lieben Gott. Der Herzog Friedrich von Gotha gehört unter diese Ausnahmen. Seine Geburtstage wurden mit Cantaten gefeiert, die Stölzel im alten, einfachen Kirchenstyle hielt.

Seb. Bach.

Auch unser Seb. Bach hat in seinen verschiedenen Amtsstellungen eine Reihe solcher mythologischer Gratulationscantaten componiren müssen, von denen einzelne in jüngster Zeit für die Chorconcerte benutzt worden sind.

Die bedeutendste unter ihnen ist »Der zufriedengestellte Aeolus«, welche im Jahre 1725 zum Namenstag des Leipziger Professor August Müller geschrieben worden ist. Dieser Namenstag fiel auf den 3. August, in eine Zeit also, wo in der Leipziger Ebene der Herbst sich leider schon meldet. Die rauhen Winterwinde, vom Aeolus selbst angefeuert, rüsten sich zum Werk der Zerstörung. Vergebens

*) Auf der Königl. Bibliothek zu Berlin handschriftlich.

Digitized by Google

bittet Zephyr um Schonung für seine Blätterschatten, Pomona für ihre Früchte. Da erscheint Pallas und ersucht, wenigstens auf das grosse Fest, welches sie auf den Höhen des Parnass zu begehen sich anschicke, einige Rücksicht zu nehmen. »Wem gilt dies Fest?« fragt Aeolus. »August Müller« ruft Pallas Athene. Und dieser Name erweicht den Gott der Stürme; er befiehlt: »Zurücke, zurücke, geflügelten Winde!« Pallas führt die ganze mythologische Gesellschaft nach ihrem Reich, in welchem die Geburtstagsfeier mit einem grossen Chore »Vivat, vivat August« begangen wird.

Die Arien des weiblichen Personals sind etwas umständlich für den neuen Geschmack, aber ungemein reizend im Ausdruck der Klage sowohl als der Fröhlichkeit. Der Zephyrus ist ihnen im Character genähert. Der Aeolus ist in seiner ersten Arie »Wie will ich lustig lachen« im Style der Händel'schen Unholde gehalten. Nachdem in dem vorausgehenden Recitativ das reichbesetzte Orchester furchtbar gewüthet, kommt wie beim »Polyphem« in Acis eine halbwegs gutmüthige Natur zum Vorschein. Die zweite Arie der für einen ganz mächtigen Bass berechneten Partie »Zurücke, zurücke, geflügelten Winde« hat eine ziemlich schwierige Begleitung von drei Trompeten, zwei Hörnern und Pauke. Unter den beiden Chören ist der am Eingang stehende »Zerreisset, zersprenget, zertrümmert die Gruft«, welcher das wilde Heer der Winde vertritt, eine sehr wirkungsvolle Leistung der Tonmalerei und der dramatischen Characteristik, freilich auch ein sehr schweres Stück, wenn er in dem richtigen schnellen Tempo ausgeführt werden soll. Der Schlusschor singt sich sehr einfach und wirkt ebenso glänzend als drollig. Nach letzterer Richtung durch das fortwährend wieder ganz realistisch eingesetzte breite »Vivat«. In diesem Schlusssatz declamirt Bach »Vivat **August**«, also ganz profan; als die Götter in ihren Recitativen den Namen zuerst bringen, betonen sie ihn classisch: »**Augustus**«.

Noch ein zweites Mal hat Bach mit einer Cantate einen Professor der Leipziger Universität gefeiert, diesmal bei einem feierlichen Acte in der Aula selbst: Die Cantate

Digitized by Google

»Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten« wurde am 11. December 1726 aufgeführt, als der junge Jurist Dr. Gottlieb Kortte das Ordinariat antrat. Dem »Vivat August« des »zufriedengestellten Aeolus« entspricht hier ein ebenso gemüthlicher Schlusssatz: »Kortte lebe, Kortte blühe!« Auch diese Cantate führt, wie die vorhergehende — und alle die Bach'schen Chorcantaten, mit einer Ausnahme — den Titel »dramma in musica«, ein Beweis ihres Zusammenhangs mit den erwähnten kleinen italienischen Festopern. Die Personen, welche in dieser Kortte-Cantate auftreten, sind Allegorien: Fleiss, Ehre, Glück. Den Eingangschor hat Bach aus einem Instrumentalsatz umgearbeitet, der sich in einem F dur-Stück der Brandenburgischen Concerte findet. Sein Hauptmotiv kehrt in noch kräftigerer und knapperer Fassung unter Anderem im Eingangschor des »Weihnachtsoratoriums« wieder. Eingeleitet wird die Cantate durch einen Instrumentalmarsch, der während des Einzugs der Professoren gespielt wurde.

Dem musikalischen Werthe nach folgt auf die Müllercantate zunächst die dem Geburtstage des Königs August III. (3. August 1737) gewidmete »Schleicht, spielende Wellen«, in welcher die Elbe, die Weichsel, die Donau und zuletzt die Pleisse dem Herrscher von Polen und Sachsen, dem Gemahle der österreichischen Kaisertochter, ihre Glückwünsche darbringen. Wie für die Mehrzahl solcher Gelegenheitsarbeiten benutzte Bach auch für diese Cantate frühere Compositionen und verwerthete sie wieder für später. Ihre Hauptstücke sind die beiden anmuthigen Chöre am Eingang und am Schluss. W. Rust, welcher den grössten Theil der weltlichen Cantaten für die Bachgesellschaft herausgegeben hat, macht den guten Vorschlag*), den ersten mit einer Umdichtung als »Frühlingschor« in Einzelaufführungen in Umlauf zu bringen.

Aus einer vierten Gratulationscantate »Was mir behagt ist nur die muntre Jagd« ist die heute allgemein bekannte Arie »Mein gläubiges Herze« (in der Pfingstcantate) ent-

*) J. S. Bach's Werke, 20. Jahrg. 2. Bd. Vorrede, S. XVIII.

Digitized by Google

nommen. Diese Jagdcantate ist die älteste unter den Gratulationscantaten Bach's, der sie im Jahre 1716 dem Herzog Christian von Weissenfels als Geburtstagsstück darbrachte. Zugleich ist sie die einzige, die ohne inneren Grund den Titel »dramma« nicht führt. Von der Anlage der übrigen weicht sie nur darin ab, dass ihr ein Eingangschor fehlt: der erste ihrer beiden Chöre, ein sehr munteres hübsches Stück, »Lebe, Sonne dieser Erden« setzt erst als No. 6 ein.

Vielgenannt ist unter den weltlichen Chorcantaten Bach's »Der Streit zwischen Phöbus und Pan«, der in einem der Leipziger Musikvereine im Jahre 1731 zur ersten Aufführung kam. Diese Cantate ist keine Gratulation, sondern ein musicalisches Pasquill, durch welches sich Bach mit einer ihm widrigen Richtung auseinandersetzte. Der Pan, der hier von sich sagt, »mir wack-ack-ack-ack-ack-ack-a-ckelt das Herz« — und der nur am Flachen und Gewöhnlichen seine Freude hat, vertritt die italienische Modepartei. Der Midas, der ihn lobt und dem die Musik ersichtlich grosse und derbe »Ohren« angemalt hat, soll nach Spitta A. Scheibe sein. Das war Bach's Rache gegen den böswilligen Kritiker.

Die übrigen weltlichen Cantaten Bach's sind Solocantaten. Als die bekanntesten und durch den volksthümlichen Humor interessantesten seien die Caffeecantate (»Schweigt stille, plaudert nicht«) und die Bauerncantate (»Mer han 'ne neue Oberkeet«, eine derbe Burleske, hervorgehoben.

Ausnahmsweise wurden auch Trauercantaten in der dramatisch allegorischen Form gehalten. Ein Beispiel hierfür ist das »Oratorio funebre«, welches Bach's Schüler: Krebs auf den Tod der Königin Maria Josepha von Sachsen schrieb. Der »Ruhm« und der »Genius von Sachsen« sind die Hauptpersonen darin *).

*) Exemplar (handschriftlich) auf der Leipziger Stadtbibliothek.

Digitized by Google

Zweiter Abschnitt.

G. F. Händel.

Die Oratorien Händel's haben an der grossen Umwälzung, welche am Ausgang des 18. Jahrhunderts die Herrschaft der italienischen Musik zu Fall brachte, einen bedeutenden Antheil gehabt. Vor ihrer Kraft erblich zum ersten Male die Herrlichkeit des Castratengesanges; der Einseitigkeit stellten sie den vollen Reichthum der Kunst gegenüber, der Entartung die Natur. Das ganze neue Musikwesen mit seinen Concerten und Chorvereinen empfing von diesen Werken einen starken Anstoss. Das Oratorium selbst erhielt durch Händel eine neue Stellung; es trat aus dem Vorraum der Kirche hinaus in das weite Gebiet der freien Kunst und erweiterte bei diesem Schritte den Kreis seiner Stoffe, seiner Formen und Ausdrucksmittel.

Dieser geschichtlichen Bedeutung der Händel'schen Oratorien kommt ihre praktische zum mindesten gleich. Kaum ein Musikfest ohne eins dieser Werke. Sie stehen überhaupt im Mittelpunkt unserer heutigen Oratorienpflege. Messias, Samson, Israel, Judas Maccabäus, Alexanderfest gehören, seit wir Chorvereine besitzen, zum festen Bestand der musikalischen Bildung. In den letzten Jahrzehnten aber hat die Zahl der unbekannten Oratorien Händel's sich mehr und mehr verringert: Josua, Acis,

Digitized by Google

Heracles erscheinen regelmässiger und die Versuche mit Allegro, mit Saul, Belsazar und anderen Fremdlingen werden häufiger. Es steht zu hoffen, dass sich das gegenwärtige Concert in nicht zu ferner Zeit der ganzen Summe der Händel'schen Oratorienkunst, wie sie nun in Chrysander's »Händel-Ausgabe« endlich bequem und kritisch zuverlässig vorliegt, praktisch bemächtigt und die schwachen Punkte, welche den Erfolg der Aufführungen bedrohen, überwinden lernt. Ueber die Nothwendigkeit, die Begleitungspartie zu ergänzen und auch über die Grundsätze, nach welchen hierbei zu verfahren, herrscht wohl mittlerweilen unter den Musikern Einigkeit. Aber ebenso wichtig ist es, die Werke zu kürzen, radical nach dem Gesichtspunkt des dramatisch Unentbehrlichen von dem Ballast modischer Arien und recitativischer Umständlichkeit zu befreien. Wichtig ist es ferner, die deutsche Uebersetzung dieser Oratorien gründlich zu revidiren, denn auch die verhältnissmässig besten, welche wir haben, die von Gervinus (in der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft), laufen zu oft wider den Sinn der Musik, dem Reim und der selbständigen Form zuliebe. Wichtig endlich ist es, dass unsere Solisten und Gesanglehrer mit dem freien Style bekannt gemacht werden, durch welchen die Händel'schen Recitative und zum geringeren Theil auch die Arien erst belebt werden müssen.

Nach diesen Richtungen bleibt also der Zukunft noch Manches für eine volle Wirkung der Händel'schen Oratorien zu thun und es ist durchaus falsch, die Chöre als die alleinige Hauptsache in diesen Werken zu betrachten. Anders verhält es sich allerdings mit der Frage nach der Stellung, welche der Chor in der Reform einnimmt, welche Händel am Oratorium vollzog. Hier bildet er schlechtweg den Schwerpunkt. Händel war der erste Musiker, durch welchen England das Oratorium kennen lernte. Er handelte ebenso klug als kühn, indem er sich für diese ersten Versuche sogleich der Landessprache bediente. Aber er fand keine für die bisher unbekannte

Digitized by Google

Kunstgattung geschulten Dichter vor. Die Mehrzahl seiner Oratorienbücher steht daher in Bezug auf geschickte Führung der Handlung und in Bezug auf formelle Vollendung hinter dem besseren Durchschnitt des italienischen Oratoriums zurück. Was die Musik betrifft, so enthält das italienische Oratorium eine ganz bedeutende Summe von Soloscenen und Sologesängen, die neben Händel sehr wohl ihren Platz behaupten dürfen. Aber mit seinem Chore überragt Händel Alles, was bis dahin im italienischen Oratorium geleistet worden war und durchbricht siegreich die bisherigen Traditionen der italienischen Schule. Das war eine rettende That, welche der weltlichen Musik eins ihrer stärksten Mittel zurückgewann. Es wird sich schwer feststellen lassen, welche Anregungen Händel dazu führten, den Chor in diese mächtige Stellung zu bringen. Die alte Florentiner Oper, das Cavalieri'sche Oratorium, die Werke Carissimi's, die deutschen Passionen und Kirchenoratorien, auch die französische Oper seiner Zeit bildeten dahin zielende Muster. Ohne Zweifel erleichterten ihm auch locale Verhältnisse, das Vorhandensein guter und zahlreicher Kirchenchöre in London, den reformatorischen Schritt. Griff Händel den Chor zunächst als ein werthvolles Musikmittel auf, so zog doch seine gesunde und dem Grossen zugewendete Natur daraus auch poetische Consequenzen. Zu dramatischen Lappalien und Aeusserlichkeiten, wie das französische Musikdrama sie dem Chor in Tänzen und Aufzügen so reichlich zuwies, bequemte sich Händel nicht, sondern richtete seinen Sinn auf Dichtungen, bei welchen ein Volk, eine grosse Gesammtheit im Mittelpunkte der Ereignisse steht. Daraus fliesst die Stärke der Affecte, die Stärke in Lust und Trauer, die Gediegenheit und ungekünstelte Einfachheit von Empfindung und Ausdruck, welche seinen Oratorien ihre Lebenskraft durch die Jahrhunderte und die Wirkung auf alle Kreise der Gesellschaft gesichert hat. Diese Auffassung vom Chor ist der Punkt, in welchem sich Händel's Oratorien entschieden von der italienischen Schule trennen, der sie in den übrigen

Digitized by Google

Theilen ziemlich treu bleiben. In anderen Reformfragen verfuhr Händel schwankend und machte den Verhältnissen Zugeständnisse. Die Tenor- und Basspartien z. B. sind im Ganzen wieder durch ihn zu Ehren gebracht worden, aber zuweilen nahm er keinen Anstand, die Heroen seiner Oratorien Alt- oder Sopransängern von Ruf und Virtuosität zuzuweisen. Vom Chor ist er aber seit seiner Esther nirgends wieder abgegangen und die poetische und musikalische Macht des Chors zu verwerthen, bildete denjenigen Grundgedanken seines Schaffens, der ihn dazu führte, ganz neue Arten des Oratoriums zu versuchen.

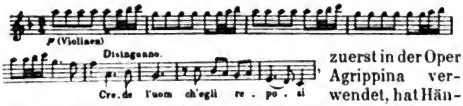
Zum ersten Male begegnen wir Händel als Oratoriencomponist mit der »Resurrezione« vom Jahre 1708, welcher unter dem Abschnitte »Passionen« im vorhergehenden Bande dieses »Führers« bereits gedacht worden ist. Gleichzeitig mit diesem Werk entstand in Rom ein zweites Oratorium Händel's, sein: »Trionfo del tempo«. Dieses Werk, dessen Dichtung vom Cardinal Panfili herrührt, steht noch vollständig auf dem Boden des Cavalierischen Allegorienoratoriums. Die Schemen der berühmten Rappresentazione di anima e di corpo haben nur neue Namen erhalten: Die Zeit (il tempo), die Weisheit (il disinganno) überzeugen durch lange Betrachtungen und Ermahnungen die Schönheit (la bellezza) davon, dass das sinnliche Vergnügen (il piacere) zu keinem guten Ende führt und dass es gerathen ist, bei Zeiten an die himmlischen Dinge zu denken. Das ist das alte Thema der römischen Halboratorien und das ist auch dieselbe rein rhetorische Durchführung. An das Drama und seine Requisiten erinnert nichts als ein Spiegel, in welchen die bellezza wiederholt hineinblickt.

G. F. Händel »Il trionfo del tempo«.

Der Musik boten derlei phantasiearme Gedichte doch Eins: klare Charactere. Diesen Vortheil hat auch Händel in diesem Trionfo ausgenützt. Das harmlos leichtfertige Wesen der Weltlust (il piacere) hat er in prächtigen Nummern wiedergegeben. Die Arie »Chiudi« mit dem trillernden Motiv der Instrumente ist ein wahres Sirenenstück. Die Innigkeit und das Pathos, welches in der

Digitized by Google

Seele des 23jährigen Componisten lebte, haben den mächtigsten Ausdruck gefunden in dem gewaltig erregten Recitativo accompagnato des Tempo »Urne voi« und in der von wunderbarer Grösse und Ruhe erfüllten Arie des Disinganno: »Crede l'uom ch'egli reposi«. Die Melodie der letzteren:



zuerst in der Oper Agrippina verwendet, hat Händel durch's Leben begleitet. Sie taucht in mehreren der späteren Werke verhüllt oder naturgetreu wieder auf. Rythmisch variirt z. B. in dem ersten Recitativ des »Messias«. (S. S. 149). Das Recitativ dagegen ist ein characteristischer Zug aus dem künstlerischen Porträt des jungen Händel; dem gereiften Meister mochte diese starke, an's Fassungslose streifende Art des Ausdrucks übertrieben vorkommen.

Chöre befinden sich in dem Oratorium nur zwei; sie sind kurz. Schloss sich Händel in diesem Punkte dem allgemeinen Brauche an, so zeigt er sich in einem anderen bereits völlig eigen. Das ist die Behandlung der Instrumentalpartie, die an Reichthum, Selbständigkeit und Farbenreiz Alles übertrifft, was damals von Italienern auf diesem Gebiete geboten wurde. Selbst A. Scarlatti, dessen Verdienste ja in erster Linie mit in der Ausbildung eines gehaltvollen Accompagnements liegen, reicht an diese Händel'sche Fülle nicht heran. Er würde sie sammt seinen Landsleuten missbilligt haben, denn Händel's Orchester wirkt nicht blos decorativ und unterstützend; es ist in vielen Fällen ein Hauptträger des Ausdrucks. Der Händeln eigenthümliche Zug, die Instrumente in ihrem Glanze virtuos und concertirend zu zeigen, kommt schon in diesem Werke klar zum Vorschein. Die Mehrzahl der Vorspiele und Zwischenspiele ist lang und brillant und technisch schwer. Auf den letzteren Um-

Digitized by Google

stand bezieht sich eine oft erzählte Anecdote,*) die bei der Probe des Oratoriums mit Corelli passirte.

Im Jahre 1737 hat Händel den Trionfo del tempo um eine Reihe von Arien erweitert, doch mit Belassung des italienischen Textes wieder an's Licht gezogen. Einer bedeutenderen Umarbeitung unterzog er das Oratorium im Jahre 1757. Bei dieser erhielt es englischen Text, wurde in drei Acte eingetheilt und reicher mit Chören und Chorscenen — 11 insgesammt — ausgestattet, so dass es sich dem mittlerweile von Händel geschaffenen neueren Oratorientypus anpasste. Diese Umgestaltung des geliebten Jugendwerks war die letzte grössere Arbeit des Meisters, die einzige, welche er während seiner Erblindung durchführte.

Merkwürdiger Weise hat sich Händel dem allegorischen Halboratorium der altitalienischen Schule noch einmal in der Zeit seiner reifsten Meisterschaft mit einem kleinen Werke zugewendet. Es ist das »die Wahl des Heracles«, die er auf einen aus Spencer's »Polymetis« entnommenen Text i. J. 1750 componirte und von da ab als dritten Theil des Alexanderfestes verwendete. Die Handlung, bekannt aus der Fabel vom Hercules am Scheidewege, ist in einen Act zusammengedrängt und wird ausser von Heracles von den beiden Figuren der »Lust« und der »Tugend« getragen, welche mit den Chören ihrer Begleitung sehr hübsche Ensembles bilden.

G. F. Händel »Die Wahl des Heracles«.

Die Zahl der Oratorien Händel's wird verschieden angegeben, je nachdem ein strengerer oder freierer Begriff des Wortes Oratorium auf diese Werke zur Anwendung kommt. Die höchste Ziffer erreicht das im Händelsaale des Krystallpalastes zu London angeschriebene Verzeichniss, die geringste bilden die Summe der Werke, welche Händel selbst als Oratorien benannt hat. Wenn wir uns daran halten, welche Werke unter Händel selbst in Oratorienconcerten — after the manner of oratorio — aufgeführt wurden, so haben wir — die späteren Bear-

*) Zuerst von Mainwaring, Memoirs.

Digitized by Google

beitungen des Trionfo und des Gelegenheitsoratorium mit eingerechnet — 26 Händel'sche Oratorien.

Davon gehört die überwiegende Mehrzahl zu der Classe der dramatischen Oratorien mit biblischen Stoffen. Es sind Esther, Deborah, Athalia, Saul, Samson, Joseph, Belsazar, Judas Maccabäus, Josua, Alexander Balus, Salomo, Susanna, Jephta. Ihnen darf man noch die Theodora anreihen, deren Geschichte eine Märtyrerlegende bildet. Nur der Chor und die Dreitheilung der Handlung unterscheidet diese Werke in der Form vom Styl der italienischen Schule.

Esther macht von dieser Dreitheilung eine Ausnahme. Es läuft, in der ersten Bearbeitung wenigstens, ohne grösseren Einschnitt in sechs Scenen fort und führt den Titel: Haman and Mordecai »A masque«. Diese Bezeichnung als masque lässt darauf schliessen, dass Händel mit diesem Werke mehr einen Baustein zu einem an vorhandene Elemente anlehnenden nationalen englischen Musikdrama liefern, als sich auf's Gebiet des eigentlichen Oratoriums begeben wollte. Als er die Esther schrieb — gegen das Jahr 1720 —, war er Capellmeister beim Herzog von Chandos und verkehrte in einem Kreise von bedeutenden Männern, denen die Hebung der englischen Kunst und ihre Befreiung vom Auslande warm am Herzen lag. Aus diesem Kreise heraus wurde ihm der Text der Esther — möglicherweise nach einer französischen Quelle — in die Hand gegeben.

G. F. Händel »Esther«.

Das Werk wird von einer Ouvertüre eingeleitet, in welcher man Bezüge auf den Gang des Stückes gefunden hat. Ihr erster Satz giebt auf Grund des Hauptmotivs:

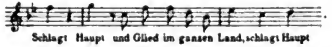
eine Stimmung ruhigen Glückes wieder. Der zweite klagt, der dritte, der Schlusssatz, athmet kräftige Freude, die in der Form einer freien Fuge sich äussert. Das Thema der Letzteren ist folgendes:

Digitized by Google

Die Ouvertüre gilt als eine der eindringlichsten Orchestercompositionen Händel's und wurde früher in England sehr häufig gespielt.

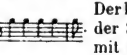
Die erste Scene zeigt uns Haman, wie er befiehlt, ganz Juda zu vertilgen. Sie besteht aus einer Arie und einem Chor, und jeder dieser beiden Abschnitte ist durch kurzes Recitativ eingeleitet. Die Arie („Schlagt Haupt und Glied") singt Haman. Ihr Text trieft von Grausamkeit und zeichnet einen Wütherich, der im Gedanken an das zu vergiessende Blut schwelgt. Die Musik Händel's beschränkt sich darauf, einen sehr harten Character hinzustellen: Die Melodik ist starr, blüthenlos und unfreundlich, die Rythmik wirkt durch die Pausen brutal; in dem begleitenden Orchester hören wir das spitze Motiv, welches Händel anzuwenden liebt, wenn vom Geisseln und Schlagen die Rede ist:

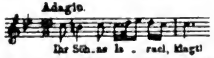
Der Chor, unter welchem wir uns Diener und Parteigänger des mächtigen Ministers vorzustellen haben, nimmt die wichtigsten Schlagwörter der Arie auf („Nicht Weib und Kind verschont", „Wer soll den Gott der Juden schauen") und führt sie in dem frohen Ton eines Pöbels durch, der in Verfolgungen und peinlichen Maassregelungen verfehmter Mitmenschen ein interessantes Schauspiel erblickt. Geistreich und wirksam lässt Händel in diesem Chor nach einigen Tacten mitten unter den anderen Motiven das Hauptthema von Haman's Arie wiederkehren:



Die zweite Scene führt uns zu den Israeliten. Es wird ein Freudenfest gefeiert, weil Esther, die Stammesgenossin, Königin und damit Ahasvers Reich dem gedrückten Volk zu einem neuen Vaterland geworden ist. Mitten in die Dankesgesänge fällt die Nachricht von Haman's grausamem Befehl. Mit Jammer und Klagen endet die Scene. Ihre jubilirende Hälfte hat Händel in 3 Arien und in einen Chor gefasst, welch' letzterer zweimal, nach der ersten und dritten Arie, gesungen wird. Von den

Digitized by Google

Arien interessiren uns die ersten beiden wegen der Instrumentalbegleitung, welche uns Händel als einen eigenthümlichen Meister des Colorits zeigt. Die Freude an besonderen Farben ist einer der stärksten Züge in Händel's musikalischer Natur, und einer derjenigen, welchen die Gegenwart an diesem Meister am wenigsten kennt. Es sind in der Regel sehr einfache Mittel, mit denen er wirkt: Hier in der Arie des zweiten Israeliten (Tenor) »Stimmt die Harf' zum frohen Sang« ein pizzicato der Streichinstrumente, welches den getragenen Gesang der Oboe mit scharfen Lichtern hebt; in der darauf folgenden des ersten Israeliten (Sopran) »Lobt den Herrn mit lautem Mund« der Klang der Harfe, welche mit der gedämpften Violine, später mit der Singstimme um ganz elementare Motive spielt, z. B.: 

Der klagende Theil der Scene beginnt mit einem begleiteten Recitativ eines dritten Israeliten, welchem der Chor: »Ihr Söhne Juda's klagt« folgt. Wie der Freudenchor des ersten Theils ist auch er nur kurz, aber ungemein stark im Ausdruck. Er reicht von der still und ergeben hinfliessenden Wehmuth 

bis zu dem gewaltigen Massenschrei des Schmerzes. Wie in den Keimen zeigt er schon den Stoff und die Anlage der grössten Trauerscenen, welche wir von Händel besitzen; an die Eingangschöre der Trauerhymne und des Israel erinnert er ganz direct. Die Scene schliesst mit einem Gesang des dritten Israeliten (Alt) »O Jordan, Jordan, heil'ge Fluth«, in welchem der Sehnsucht nach der Heimath schmerzvoll Ausdruck gegeben wird. Die Composition ist eine der bekanntesten Sologesänge Händel's, durch Separatausgaben und durch Sammelwerke verbreitet; zugleich einer der eigenartigsten und schönsten. Der Form nach gehört sie zur dreitheiligen oder da capo-Arie; sie bewegt sich aber innerhalb derselben mit einer ganz ungewöhnlichen Freiheit. Der Gesang gleicht mehr einer Declamation; obwohl durch und durch in Melodie und Gefühl getaucht, ist er nicht an Themen

Digitized by Google

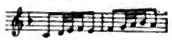
gebunden; die durchgehenden Stufen und Träger des Satzbaues liegen in den rührend wiederkehrenden Motiven der Instrumente.

In der dritten Scene tritt Esther auf. Sie weiss nichts von dem Befehl Haman's. Erst Mordechai, der Pflegevater, macht sie damit bekannt und dringt in sie, das harte Gebot beim König rückgängig zu machen. Aber wer beim König ungerufen erscheint, setzt sich der Todesstrafe aus. Esther nimmt nach kurzem Schwanken diese Gefahr auf sich. Ein Gebet des Chors begleitet ihren Gang. Die Schwere und Bedeutung dieser Scene ist in ihrer Anlage nicht zum Ausdruck gekommen. Es fehlt hier ein Abschnitt, der uns die doppelte Erschütterung zeigt, in welche Esther nothwendigerweise durch die Nachricht von Haman's Anschlägen und von der Aufgabe, welche ihr Mordechai zumuthet, versetzt sein muss. Die ganze Wucht dieser Situation ist mit acht Tacten secco Recitativo abgethan. Die Musik geht sogleich zum zweiten Theile der Aufgabe: Mordechai spricht der Tochter Muth in einer dreitheiligen Arie: »Nah' ihm furchtlos« zu, deren Ton fasst zu ruhig und mild erscheint. Dasselbe Uebermaass der Fassung ist auch der Arie eigen: »Helft mir, Thränen, ihn bewegen«, mit welcher Esther sich zu dem Opfer entschliesst. Zur Characteristik einer weichen, edel ergebenen Frauenseele passt die Composition allerdings. Von diesem Gesichtspunkt aus hat sie Händel gewählt und aus seiner »Deutschen Passion« vom Jahre 1716 einfach herübergenommen. Aus dieser Arbeit stammt auch die vorhergehende Arie des Mordechai. Der schliessende Chor »Rett' uns, o Herr« ist nur kurz, in seiner Kürze aber meisterhaft und ein würdiges Seitenstück zu dem Klagechor »Ihr Söhne Juda's« in der zweiten Scene.

Die vierte Scene spielt im Gemach des Königs. Esther erscheint und wird gnädig angenommen. Auch hier ist die Musik zum grössten Theil der »Deutschen Passion« entnommen. Das Duett: »Wer ruft zum Leben mich zurück« (Esther und Ahasver), sowie die Arie des Königs: »O theures Weib«, beide Stücke passen vortrefflich in die

Digitized by Google

Situation. Die Wirkung der letztgenannten Arie mit dem von den Violinen durchgeführten Motiv der Zärtlichkeit



ist hier nach dem verhaltenen Ton, mit welchem die zu Tode geängstete Esther in dem Duette sang, noch stärker, als in der Passion. Neu ist die Arie des Königs: »Wie blieb ich fern, wo Liebe wohnt?« mit welcher Ahasver die Einladung der Esther annimmt, mit Haman bei ihrem Feste zu erscheinen. Sehr innig wirkt in ihr das episodische Motiv

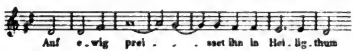
Man muss sich nach dieser Arie einen Abschnitt denken und eine neue Scene beginnen: die fünfte. In ihr giebt das Volk der Israeliten seiner Freude über die glückliche Wendung der Dinge zunächst mit dem Chore: »Unschuld, Tugend, Sittsamkeit« einen gehaltenen, mehr betenden als jubelnden Ausdruck. Auch dieses Stück ist aus der Passion herübergenommen. Die Gedanken des Volks nehmen nun ihre Richtung in die Zukunft: Der Herr, der soweit geholfen, hoffen sie, wird sich wieder mit der ganzen Macht auf die Seite seiner Auserwählten stellen. Einer der Israeliten (Alt) wendet sich in einem begleiteten Recitative (»Jehova, Gott von grosser Macht«), welches die pochenden Rhythmen, der Ton der Hörner und die rauschenden Gänge der Violine mit einem etwas theatralischen, aber die Phantasie mächtig erregenden Pathos erfüllen, an Jehovah: die Feinde zu vertilgen. Die Instrumente gehen in festlichen Ton über, der Chor fällt ein: (»Er kommt als Juda's Freund«) und entwirft mit visionärer Kraft und Begeisterung ein mächtiges Bild vom Nahen des Herrn. Auch diese Composition hat die Form der dreitheiligen Arie. Im Mitteltheile (»Land, zittre«) steht der Chor nur declamirend da, wie in Staunen festgebannt über die grandiosen Figuren, mit welchen die Instrumente die wunderbare Erscheinung des strafenden Gottes malen. Der Haupttheil hat eine freundliche Episode an der Stelle, wo der Herr als »Juda's Freund«

Digitized by Google

begrüsst wird. In den Orchestermotiven und in der Führung des Chors hat dieser Haupttheil entschieden Verwandtschaft mit dem berühmten Hagelchor aus »Israel in Egypten«.

Die schliessende sechste Scene schildert das Fest bei der Esther. Auf diese Gelegenheit hat die kluge Frau ihren Hauptschlag verschoben. Erst jetzt tritt sie für ihre Stammesgenossen beim König ein. Dieser widerruft den Befehl Haman's und lässt letzteren hängen. Haman ist es, der neben dem Chor in erster Linie den musikalischen Gehalt dieser Scene trägt. Seine beiden Arien: »Wend', Fürstin, nicht dein Antlitz weg« und »Wie tief dein Fall von der Höh'« sind bedeutende Leistungen im gefühlvollen Ausdruck; für die Figur, welcher sie in den Mund gelegt werden, fast zu edel. Namentlich gilt dies von dem ersten dieser beiden Gesänge, der ebenfalls aus der Passion entnommen ist. Auch im Dettinger Tedeum, und zwar in der Bassarie »Dignare« klingen Stimmung und einzelne Motive dieses echt Händel'schen Stückes wieder an. Die Bitte Haman's um »einen Gnadenblick« thut Esther in der flotten Arie: »Heuchler du, nicht mehr dich hör' ich« etwas zu leicht ab. Die Scene wird vom Volke mit dem Chore: »Der Herr hat unsren Feind besiegt« geschlossen. Dieser Chor hat die respectable Länge von 328 Tacten, welche sich auf 7 Hauptgruppen vertheilen.

In der vierten setzt das altliturgische, breite Thema:



ein, umspielt von kurzen, froh zurufenden Motiven der übrigen Stimmen, so wie es wohl Jedermann aus dem Hallelujah des Messias kennt. Der Satz, welcher über dieses Thema gebildet ist, wird zum Mittelpunkt, nach welchen die noch folgenden Gruppen immer wieder einlenken. Diese weiteren Sätze haben Episodencharacter und den formellen Zweck, dem massigen Klang einen leichteren Ton gegenüberzustellen. Sämmtlich sind sie für Solostimmen geschrieben. Der bedeutendste unter

Digitized by Google

ihnen ist das zum Theil canonisch geführte Duett der beiden Bässe: »Birg, Libanon«. Man kann es einen Vorläufer des berühmten Bassduetts im »Israel« nennen.

Die »Esther« trägt als Kunstwerk den Character eines ersten Versuchs an vielen Stellen. Die Dichtung spricht den poetischen und historischen Inhalt nicht klar aus und ist so ungleich und unbestimmt disponirt, dass es schwer fällt, an die vermuthete Mitarbeiterschaft eines Pope zu glauben. Eher wäre sie dem Compositionsungeschick eines Humphreys', des späteren Mitarbeiters Händel's, zuzutrauen. Auch die Musik Händel's ist hier zu schwer, dort zu leicht beladen. Sie verrückt mehrmals den Schwerpunkt der Situationen und giebt das Beste fast durchweg an Nebenpersonen ab: so die beiden schönen Arien: »O Jordan, Jordan!« und »Wend', Fürstin, nicht« Auch enthält sie Partien, des Königs Arie: »Wie blieb ich fern« z. B., die dem Modegeschmack ihr Wesen verdanken. Aber in sämmtlichen kürzeren Chören, vor Allem am Eingang der Schlussscene, in dem Chore: »Er kommt« hat Händel sich über die Grundlagen des Gedichtes hinausgeschwungen und sich als Meister gezeigt.

Als kunstgeschichtliches Document ist die »Esther« von grösster Wichtigkeit, denn sie zeigt, dass Händel schon bei seinem Erstling über die entscheidenden Grundsätze, nach denen er den Chor auffasste und den Italienern gegenüberstellte, klar war.

Als Händel im Jahre 1732, gereizt durch die fremden Hände, die sich an seinem Eigenthum vergriffen, die Esther auf seiner eigenen Bühne am Haymarket zu London zur Aufführung brachte, nannte er das theilweise umgearbeitete Werk ein »englisches Oratorium«. In dieser neuen Gestalt kam sie nacheinander sechsmal zu Gehör und wurde mit Veranlassung, dass Händel sich seinem Hauptgebiete, dem Oratorium, nun endlich etwas ernstlicher zuwendete.

Schon zu Palmarum im Jahre 1733 trat er mit der »Deborah« hervor.

G. F. Handel »Deborah«.

Humphreys, der Verfasser des Gedichts, der schwächste

Digitized by Google

unter den Oratoriendichtern, mit welchen Händel die Noth zusammenführte, ging beim Entwurf der Handlung sichtlich fremden Füssen nach. Vielleicht lag ihm sogar Zeno's »Sisara«, welcher denselben Stoff behandelt, vor; sicher bildete er ohne viel Kritik italienischen Oratorienmustern auch die Fehler nach. Die Ausführlichkeit seines Dialogs und das Uebermaass der lyrischen Beigaben gefährden den Erfolg des Werkes in einem hohen Grade, gegen welchen nur ein unbarmherziger Rothstift helfen kann. Schlimmer ist noch die ungeschickte Art, in welcher er das Ende Sisara's in die Handlung hineinzog und zur Darstellung brachte. Dieser Vorgang erscheint hier nur in dem Lichte eines abscheulichen Meuchelmordes und verdüstert mit seinem abstossenden Eindruck die Gesammterinnerung an das Werk.

In der Musik der »Deborah« zeigen sich die italienischen Spuren in der Besetzung der beiden männlichen Hauptpartien: Sisara und Barak singen Alt. Händel hat im Jahre 1744 die erstere Partie für Tenor umgeschrieben: vielleicht würde es sich empfehlen, bei heutigen Aufführungen auch den Barak einer Männerstimme zu geben. In den Solopartien des Oratoriums muss, wie schon angedeutet, unbedingt scharfe Auslese gehalten werden, namentlich auch im Recitativ. Besonders gilt diese Forderung für die Stelle, an welcher Jael den Tod des Sisara erzählt. Geschmacklosigkeiten, wie die Worte der Deborah: »Mir ahnt, o Jael, im Gemüth, wenn je die Nachwelt bannen will Alles was edel in ein Wort, so spricht sie Deinen Namen aus« sind der Verderb dieser leider in den Schluss des Oratoriums zu fest eingeflochtenen Scene. Ist sie auf's Knappste zusammengedrängt, so hängt ihre Wirkung noch davon ab, dass die Sängerin der Jael für den Schlusstheil den Ausdruck des Entsetzens und Aussersichseins zu treffen weiss.

Unter den Arien des Oratoriums, für welches Händel, dem Brauche der früheren Jahrhunderte folgend, mehrere Stücke aus seinen älteren Werken, wie aus den Krönungsanthems und der »Deutschen Passion« herübernahm,

Digitized by Google

zeichnet sich der aus der letztgenannten Composition stammende Gesang der Deborah »Vor Jehovah« und Abinoam's »Wirf mit dem Schwert« besonders aus. Der Hauptwerth des Oratoriums liegt aber in seiner Chorpartie; weniger in den kurzen Sätzen, als in den grossen Scenen des Chors, die Händel hier zum ersten Male anwendete. Chornummern, wie die am Eingang des Werkes, wo ein stürmisch erregtes Volk im Gebet vor seinem Gotte liegt (»Du Gott der Macht«), oder wie die Scene, wo die Baalspriester auftreten und schliesslich mit den Israeliten im Doppelchor zusammengerathen, erscheinen heute noch so neu und erstaunlich, wie am ersten Tage. Wundervoll natürlich und in der Stimmung immer höher schreitend ist der Aufbau der ersten Scenen. Das Duett: »O wohin winkt« und der Chor: »Wirf ab« zeichnen sich darin wesentlich aus. Mit einigem Recht darf von allen Chören der »Deborah« gesagt werden, dass sie die Züge des reifen Händel tragen. Einzelne Themen und Motive weisen direct auf »Israel« und »Messias« hin. In ihrer Chorpartie hat die »Deborah« eine Eigenart, welche es wünschenswerth macht, das Werk unserem Concerte wieder zu gewinnen. Die von Chrysander vorgenommene Einrichtung des Oratoriums, ein bahnbrechendes Muster für die Behandlung Händel'scher Vocalwerke überhaupt, welche der jüngsten erfolgreichen Aufführung des Bachvereins in Hamburg zu Grunde lag, würde dieses Ziel sichern.

Ein besonderes Interesse verdient noch die Instrumentaleinleitung der »Deborah«, eine viersätzige Suitenarbeit, kriegerisch im ersten Satze, fromm im zweiten, idyllisch im dritten, wild erregt im vierten gestimmt. Der zweite Satz ist dem Chor der Israeliten »Gott der Herr, der Du ertheilst« (II. Act), der vierte dem Chor der Baalspriester entnommen. Wir haben also in dieser Ouvertüre einen neuen Beweis, dass die Programmouvertüre nicht erst eine Erfindung Gluck's ist. In der That lässt sie sich auf hundert Jahre vor dessen »Iphigenie« zurückverfolgen, bestimmt bis auf Cesti's »Il Pomo d'oro« vom Jahre 1666.

Digitized by Google

Die ersten Aufführungen der »Deborah« fielen in eine Zeit, in welcher sich die amusischen Geister, die englischen Stockpatrioten und die leidenschaftlichen Kostgänger des italienischen Opernvirtuosenthums gegen den Fremdling Händel, der allen diesen Leuten die Kreise störte, zusammengethan hatten. Der üble Wille dieser gemischten Gesellschaft, welche die Händel'schen Oratorien bis über die Zeit hinaus, in welcher der »Messias« erschien, verfolgte, griff zuweilen zu entschieden komischen Formen und Vorwänden. So erging es der »Athalia«, dem nächsten Oratorium, welches Händel nach der Deborah schrieb und welches in Oxford, bei einer grossen Universitätsfeierlichkeit, am 10. Juli 1734 zur ersten Aufführung durch das Londoner Personal des Componisten kam. Gegen dieses Werk wurde mit der Klage Stimmung gemacht, dass die Eintrittspreise zu hoch seien. Die betrugen — nebenbei bemerkt — fünf Schillinge; in London war das doppelte bräuchlich.

G. F. Händel »Athalia«.

Auch zu »Athalia« hat Humphreys den Text verfasst, wie Chrysander*) nachweist, mit Benutzung von Racine's Tragödie.

Humphreys' »Athalia« gehört unter diejenigen Dichtungen, in welchen das Hauptbild unter dem Beiwerk und der Staffage so ziemlich verschwindet. Es geschieht, wenig in dieser Handlung und das wenige, was geschieht, vollzieht sich ohne Entwickelung; dieser Dichter war ohne Plan und Kraft. Um unser Interesse zu fesseln, müssten in den Vordergrund dieses Geschichtsgemäldes die Nachstellungen treten, mit welchen Athalia den jungen Joas verfolgt, sobald sie eine Ahnung bekommen, dass dieser Jüngling, der rechtmässige Erbe des israelitischen Königstammes, ihr Thron und Existenz bedroht. Die Action der Baalskönigin bleibt aber schwach. Wir sehen sie sich ohne Ende über den Traum, welcher ihre Vernichtung vorhergekündet hat, ängstigen und dann wird plötzlich, als sie der Sache näher tritt, jener Joas zum König aus-

*) Chrysander, G. F. Händel, II, 314.

Digitized by Google

gerufen. Damit ist die Darstellung zu Ende. Mit solchen Texten ist das Geschick dieses Oratoriums, wie so vieler anderer Händel'scher Oratorien und Opern besiegelt. Wir können nur bedauern, dass der grosse Meister diesem Punkte gegenüber allzu sorglos gewesen. Die Musik hat ihren Schwerpunkt im ersten Act. Ein hervorstechender Zug von Frische erfüllt sie und giebt ihr einen liebenswürdig einheitlichen Character. Bewundernswerth natürlich schliessen die Stücke in Styl und Stimmung aneinander. An mehreren Stellen hat Händel imposante Wirkungen damit erreicht, dass er die Chöre die Themen der vorhergehenden Arien aufnehmen und in neuen grossen Sätzen durchführen lässt, ein Verfahren, das von nun an in fast allen Oratorien Händel's wiederkehrt. Die Motive, welche der Dichter bietet, sind plastisch ins Tonleben übertragen und scharf und klar zu musikalischen Bildern ausgestaltet. Mannichfaltigkeit des Inhalts und Wesens zeichnet diese Musik des ersten Actes aus. Die Idyllen, die pathetischen Partien, die leidenschaftlichen — Alles prägt sich ein. Zuweilen colorirt Händel den Ausdruck etwas heller als es der Sinn des Textes und die Situation an die Hand giebt, aber dem Ganzen kommt dieses zu Gute. In Abner's und in der Josabath Stücken, namentlich in der Arie »Treue Pfleg«, wird man diese Bemerkung besonders machen können. Die Figur der Josabath ist eine reizende Leistung musikalischer Characteristik. Unter den lieblichen holden Geschöpfen der Händel'schen Kunst steht sie gerade so eigen und so sicher und auf den ersten Blick erkennbar da, wie sein Polyphem und sein Harapha unter den Gestalten ungeschlachter Kraft. Der zweite und dritte Act des Oratoriums werden von demselben Chore eingerahmt. In der Arbeit verrathen sie eine etwas eilige Hand, eine Hand die sich indessen darauf verlassen konnte, ohne Weiteres die Grundzüge der Stimmung richtig zu treffen. Unter den Chören, die in diesen Acten ein liebevolleres Eingehen zeigen, ist der Wechselchor der Jünglinge und Jungfrauen »Die dunkle Nacht«, der schliesslich zum Doppelchor wird,

Digitized by Google

anzuführen, unter den Arien Nathan's »Horch, horch« mit der Donnerfigur, auch wohl Joad's »Jerusalem«, das dann so schön in dem Chore weitergeführt wird. Dieser Joad ist noch eine Reminiscenz an das italienische Opernwesen. Obwohl Oberpriester der Israeliten, singt er Alt. Ursprünglich hatte Händel diese Partie für einen Bass geschrieben; von dem ersten Entwurf des Oratoriums hat sich noch das Fragment eines Duetts zweier Bässe (Abner und Joad) gefunden. Der Abfall des Sängers, der ins Auge gefasst war, zwang Händel von diesem Plane abzugehen.

G. F. Händel »Saul«.

Der »Saul«, welcher unter den biblisch-dramatischen Oratorien Händel's der »Athalia« zunächst folgt, hat in dem Siegesfest des ersten, in der Trauerfeier des dritten Actes zwei Scenen, deren blendende Schönheit über das ganze Werk strahlt und ihm einen Platz unter den grössten Erfindungen Händel's zuweist. Leider stehen ihnen eine Reihe von Mängeln gegenüber, die in erster Linie auf Rechnung des in den Anschauungen der italienischen Modeoper befangenen und durch Händel's Forderung der drei Acte in Verlegenheit gesetzten Dichters — Newburgh Hamilton — kommen. Dem Character des David nimmt Hamilton das Interesse, indem er ihn als Liebhaber vorführt, die Handlung überlädt er mit Lyrik und mit Nebenpersonen. Eine Aufführung des Oratoriums verlangt deshalb eine bedeutende redactionelle Vorarbeit. Händel selbst hat dazu schon das Vorbild gegeben, indem er die Figur des Hohenpriesters wieder strich; unbedenklich darf man ihr die Figur der Merab folgen lassen. Sehr rathsam ist es auch, den ersten und zweiten Act, die sich beide mit einem und demselben dramatischen Motiv: der Verblendung Saul's, beschäftigen, in einen einzigen zusammenzuziehen, und wohl auch die Musik verlangt den kleinen Eingriff, dass die Partie des David vom Alt für eine Tenorstimme umgeschrieben wird. Mit mehr oder weniger dieser Aenderungen zur Aufführung gebracht, hat »Saul« in den letzten Jahrzehnten wiederholt Erfolge erlebt, von denen die Wiener am bekanntesten geworden sind.

Digitized by Google

Den Fehlern des Dichters, welcher wahrscheinlich den »Davidde« des Zeno benutzte, stehen positive Vorzüge gegenüber in Episoden, die er hinzu erfunden hat, in der klaren Wiedergabe der Hauptpunkte der Handlung und in den schön menschlich gemüthvollen Zügen, die er der Freundschaft Jonathan's und David's, die er in der Figur der Michal dem Oratorium eingewoben hat.

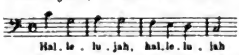
Der erste Act zeigt uns, wie das unbedachte Wort der siegesfrohen Menge »Saul schlug tausend, David aber zehntausend« im Gemüth des Königs den Hass und die Eifersucht gegen den jungen Helden entfacht. In sinnloser Wuth schleudert er den Wurfspiess. Dieser rein scenische Effect, bei dem der Dichter wirkliche Bühnenaufführung voraussetzte, wiederholt sich im zweiten Act. Jetzt gilt der Wurf des Königs eigenem Sohne, den er als Freund und Schützer David's verfolgt. Im dritten Act vollzieht sich die Strafe. Saul sinkt bis zur Befragung der Hexe von Endor, bei welcher er aus dem Munde von Samuel's Geist erfährt, dass er morgen in der Schlacht sterben wird. Nachdem der König und sein Sohn Jonathan gefallen, tritt David wieder auf den Plan, schlägt die Feinde und mit Siegesgesängen geht das Werk zu Ende.

Die Ouvertüre des »Saul« ist eine viersätzige Suite ohne geistigen Zusammenhang mit dem Oratorium. Formell interessirt sie durch die Mitwirkung der Orgel, welche auch im Werke selbst mehrmals verwendet wird. Beim Aufgehen des Vorhangs sehen wir die Israeliten bei einer grossen Siegesfeier, für welche Händel sein gewöhnliches dreichöriges Festorchester aufgestellt hat: erster Chor Messingbläser (Posaunen, Trompeten) und Pauken, zweiter Chor Holzbläser, dritter Chor Streichinstrumente und zwar die Blasinstrumente sämmtlich, nicht wie bei unserem modernen Orchester solistisch, sondern mehrfach, chorisch besetzt, wie das zum Ueberfluss aus einer Bemerkung in der Trompetenpartie noch besonders nachgewiesen werden kann. Unter den Motiven, welche zwischen den drei grossen

Digitized by Google

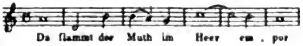
Gruppen des Orchesters im ersten Chor concertirend hin- und herwandern, zeichnet sich das kurze Zwischenspiel:

zuerst von der 2. Trompete eingeführt, elegisch aus. Dieser erste Chor: (»How exellent«, Wie wunderbar) eine freigeformte, zwischen einfachster Declamation und gebunden fugirender Führung wechselnde Freudenhymne, dient der ganzen Scene als Einrahmung. Drei Nummern weiter kehrt er wieder, diesmal als Vordersatz eines sehr eigenthümlichen Hallelujah, welches neben das kirchliche Grundthema



eine Menge heiterer, fröhlicher und ungebundener freudevoller Contrapunkte und Zwischensätze stellt. Zwischen der ersten und zweiten Durchführung des Hauptchors: »Wie wunderbar« liegt ein Abschnitt, welcher die Ursache dieser Siegesfeier erzählt. Ein Sopransolo — ernst, dunkel, etwas geheimnissvoll gehalten — eröffnet den Bericht von der wundersamen Begebenheit: wie gegen den grossen Goliath David der Knabe auftrat (»An infant raised«, Ein Kind stand auf). Ein Männerchor oder Terzett von Männerstimmen (»Along the monster«, Der Gottesläugner) schildert den Kampf selbst. Eine gewaltige Unisonofigur sämmtlicher Streichinstrumente

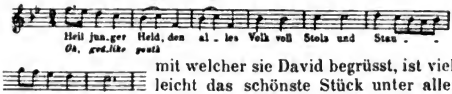
welche nach vielfachen Wiederholungen in ein unheimliches rhythmisches Pochen ausläuft, giebt dieser Schilderung einen sehr spannenden Character. Der dritte Theil dieses Abschnittes feiert in vierstimmigem Chor (»The youth inspired«, Der Jüngling kam) den Sieg selbst, erst in leichten Tönen spielend, dann in einer schwungvollen Doppelfuge, deren hinreissende Natur mit darauf beruht, dass das Hauptthema



ein unverkennbares Volkslied ist.

Mit den Worten »Er kommt, er kommt« verkündet Michal, David's zweite Tochter, jetzt die Ankunft des jungen Siegers. Die an edlen Reigen anklingende Arie:

Digitized by Google



mit welcher sie David begrüsst, ist vielleicht das schönste Stück unter allen Sologesängen des Oratoriums. Der besondere, fremdartig anziehende Eindruck, den der motivische und metrische Aufbau dieses Gesanges hervorrufen, wird dadurch noch verstärkt, dass ihn Michal zunächst ohne Begleitung vorträgt. David stellt sich bei Saul mit der Arie: »Oh King, jour favours«, »O Herr, dein Lohn« vor, welche die Wirkung der ersten kindlichen Töne im vorausgehenden Seccorecitative noch etwas auszubreiten sucht. Von jetzt an nimmt die Handlung auf eine Weile den Character einer Familienscene im Saul'schen Hause an. David wird an Merab verlobt, die von diesem Bräutigam nichts wissen will; die anderen Geschwister nehmen Stellung zu diesem Ereigniss, welches eine grosse Zahl von Arien verursacht — auf Merab fallen allein zwei —, aus denen man Händel höchstens an einzelnen Zügen herausfinden kann.

Dichtung und Musik treten uns in dem Augenblicke wieder näher, in welchem die Töchter Israel mit ihrem Siegesgesang aufziehen. Die Componisten des achtzehnten Jahrhunderts stehen alle mit ihrer halben Wurzel in der Volksmusik ihrer Zeit; Bach und Händel vornehmlich zogen aus diesem Boden einen guten Theil ihrer künstlerischen Kraft und Frische. Händel insbesondre liebt es in einer Mischung von Pietät und Uebermuth zuweilen mitten in die höchste Kunst ein ganz unverfälschtes Stück reiner und drolliger Naturmusik hineinzuleiten. So bringt er den italienischen Dudelsack in den Heracles, in Acis und in andere Oratorien; die Pifferari in den Messias. Der kleine und liebenswürdige Ausschnitt musikalischen Strassenlebens, mit welchem wir hier im Saul überrascht werden, ist von Niederländischer Herkunft. Die »Carillons«, welche den Gesang der Festjungfrauen (»welcome, mightg king«, Heil Dir, König) mit der spitzen

Digitized by Google

Achtelmelodie einleiten und begleiten, sind eine Nachbildung der Glockenspiele, die, heute noch in ehrwürdigen Resten fortlebend, im 17. und 18. Jahrhundert von Lübeck und Hamburg ab bis hinunter nach Brügge und Gent und hinüber nach England auf den Hauptthürmen und Hauptorgeln aller ansehnlichen Städte und Orte zu finden waren. Auch in seinem »Allegro und Pensiero« hat Händel das volksthümliche Glockenspiel, doch in anderer Weise, wieder verwendet. Für die ersten Zuhörer des »Saul« lag in diesen Carillons ein bedeutendes Theil traulicher und heimischer Poesie; für uns moderne ist es immer noch ein ganz origineller und fesselnder Klangeffect, zu dem der Reiz der Ueberraschung für die grosse Menge hinzutritt, welche in Händel's Oratorien weder Scherze noch Instrumentationskunst ahnt. Wie diese Glöckchen lustig und hell in dieses Hochgetön von Sopranstimmen und Sopraninstrumenten hineinschlagen! Zum Schluss stimmt Alles mit ein; auch was Bassion hat. Saul horcht auf: »Ha, welche Schmach, dass dieser Knabe mir den Preis entziehen darf« — ein kurzes, melancholisch finstres Recitativ von Violinen begleitet. Dann braust der Siegesgesang noch einmal in der Nähe vorbei, vom vollen Chor und vollem Orchester getragen; Trompeten, Oboen und Violinen — alle spielen die Glockenweise mit. An diese frohe und frische Scene, eine der köstlichsten in der ganzen Oratorienlitteratur, schliesst eine Reihe von Sologesängen an, die zum Theile sich über das Durchschnittsmaass der Einzelgesänge im »Saul« erheben. Der König selbst beginnt mit einer Arie E moll $^3/_4$ (»With rage I shall burst«, Wie wallt mir vor Zorn), welche nur einsätzig ist und der Erregung namentlich durch das in den mittleren Instrumenten (2. Violine und Bratsche) durchgeführte Tremolomotiv Ausdruck verschafft. Die erste Violine zischt scharf auf; die Singstimme durchkreist in mächtiger Unruhe ein weites Tongebiet. Michal fordert David auf, den inneren Sturm des Königs mit süssem Ton zu beschwichtigen, wie er so oft gethan. Ihre Arie (»Fell rage and black despair«, Wild schwoll im Sturm) ist im Hauptttheil

Digitized by Google

durch die Ritornelle interessant, in denen die Flöte sehr eigenthümlich verwendet ist; im zweiten Theile schweben balsamisch weiche und zarte Figuren dahin. Den Preis unter den sämmtlich kurzen Gliedern dieses Arienabschnittes verdient wohl der Gesang, mit welchem sich David im Gebetston an Gott wendet („O Lord, whose mercies", O Herr, dess Güte). Es ist eine Nummer im Geiste und Style des „Dignare" im Dettinger Tedeum, ein echter Händel. Den Beschluss machen eine zweite Rachearie des Saul, B dur C („A serpent in my bosom warmd", Die Schlang im Busen aufgenährt), in welcher sich der verblendete König etwas auffällig dem polternden Tone der Händel'schen Riesen nähert und ein sehr langer, mehrtheiliger Satz der Merab, F dur C („Capricious man", Bethörter Mann), der allgemeine Betrachtungen über Launen und Leidenschaften in erster Linie im Interesse einer Bravoursängerin in die Tonsprache überträgt. Höher im Werth und in einem nothwendigeren Zusammenhang mit der Entwickelung der Handlung steht Jonathan's Recitativ accompagnato („O filial piety", O heil'ge Kindespflicht), und die dazu gehörende Arie C dur $^3/_8$ („No, cruel father" Nein, harter Vater), ein Gesang, im ersten Theil elegisch klagend, im zweiten den gefassten Entschluss kurz und entschieden hinstellend. Ein Chor G moll C („Preserve him", O schirme ihn), der über ein sehr langes Thema fugirt, schliesst den ersten Act mit der trauernd und innig besorgt an Jehovah gerichteten Bitte, den bedrohten jungen Helden David zu schützen. Will man bei der Aufführung die beiden ersten Acte zusammenziehen, so wird nichts übrig bleiben, als diesen Chor entweder zu streichen oder an eine frühere Stelle, etwa nach Saul's B dur-Arie zu setzen. Der Grund, weshalb bei der Zusammenziehung der beiden Acte für den Chor „O schirm ihn" der Platz fehlt, ist der, dass dann unmittelbar ein anderer Chor folgt, der mit ihm nicht die geringste Verbindung in der Idee hat, ein Chor aber, der zu den bedeutendsten Abschnitten des Oratoriums, zu den bedeutendsten Leistungen der Händel'schen Kunst überhaupt gehört. Dieser andere Chor ist der Satz:

Digitized by Google

»Envy«, Weiche« (Esdur, C., »eine verhältnissmässig kurze Composition von 34 Tacten, in welcher die Freunde Saul's und David's den Dämon des Stückes, den Geist des Neids, welcher Saul beherrscht, bittend und schauernd anrufen, den Platz zu verlassen. Es ist eine antike Funktion, die hier der Dichter dem Chor zugewiesen hat: Händel hat die Stelle in einer eigenthümlich genialen Weise aufgefasst. Durch das ganze Stück schleicht mit Ausnahme weniger Tacte im Bass die Figur ein sogenannter Basso ostinato. Die Violinen umspielen ihn mit unruhigen, zuweilen leidenschaftlich erregten Motiven, die Singstimmen, eine nach der anderen, paarweise, nur selten aber vereint, geben ihre Worte in einer gewissen kargen Feierlichkeit. Es klingt schauerlich, wenn sie ihr in diese nächtliche unheimliche Orchesterscene hineinsingen; es ist der »Envy« Eindruck einer Gespensterbeschwörung. Der Bau dieses merkwürdigen Tonstückes, zu welchem sich in dem Eifersuchtschor des »Heracles«, in dem Chore an die Lästersucht im »Alex. Balus«, in einem anderen Sinne auch in dem Chor an das Licht im »Samson«, an die Unschuld in der »Susanna« Seitenstücke finden, ist der eines Crescendo und Decrescendo. Den Höhepunkt der Erregung bezeichnet die Stelle, an welcher der Chor zu dem Sätzchen »Hide thee«, »Weich in schwarze Nacht« zusammentritt, während der Basso ostinato aussetzt. Die Dichtung nützt die Wirkung dieser visionären Erscheinung nicht weiter aus. Jonathan erwähnt in dem Recitativ, welches diesem Chore folgt, beiläufig den Geist des Neids, von dem die Seele Saul's besessen sei und erzählt dem Freunde David, dass er Befehl habe, ihn zu morden. In einer Arie »But sooner Jordans stream«, »Doch rollt des Jordan's Strom« versichert Jonathan, dass er diesem Gebot nicht gehorchen werde. Die musikalische Entwickelung dieses für einen coloraturgeübten Tenoristen dankbaren Satzes ruht auf der Vorstellung von den rollen-Wogen des Jordan's, also auf einer Idee von nebensäch-

Digitized by Google

licher Bedeutung. Es folgen weitere Arien David's, welche sein Verhältniss zu Merab und zu Michal behandeln. Dazwischen steht ein Dialog zwischen Jonathan und Saul, in welchem der Vater, den Bitten des Sohnes scheinbar nachgebend, David's Leben zu erhalten schwört. Jonathan singt kindlich liebevoll und herzlich, Saul in dem Ton liebenswürdiger Biederkeit. Die schlichte und melodisch eindringliche Fassung der beiden Sätze macht sie zu einer Hauptpartie des ganzen Abschnitts. Nachdem Saul dem David, volle Aussöhnung heuchelnd, die Michal zur Gattin gegeben, preisen die Liebenden ihr Glück in einem sehr ausgedehnten Duett von zärtlich schwärmerischer Grundstimmung. Dasselbe geht gegen Ende hin beim Eintritt der Oboen und des Orgelpunktes auf G ins Träumerische über. Der Chor »So there a man«, Heil sei dem Mann) wiederholt in gedrängter Form den Inhalt dieses Duetts.

Nach diesem Chor setzen zwei Instrumentalsätze, ein mit »Sinfonie« bezeichnetes Orchesterstück und eine Orgelphantasie, ein, deren Zweck man gar nicht verstehen kann, wenn man sich nicht erinnert, dass Saul in demselben Augenblick, wo er David mit Michal vermählte, dem jungen Gatten auch den Auftrag ertheilte, zu neuen Kämpfen gegen die Philister auszuziehen. Diese Instrumentalmusik bezeichnet David's Rückkehr aus dem Feldzug. Aus dem Recitativ welches folgt, erfahren wir, dass der König den heimkehrenden Sieger wieder ungnädig empfangen hat. In einem kurzen Duett, dessen Nachspiel bedrohlich klingt, wird David's Flucht beschlossen, und gleich darauf erscheint Doeg, der Bote Saul's, mit einer Bande von Schergen, um den Gefürchteten todt oder lebendig vor den König zu bringen. Michal giebt ihrer Entrüstung in einer kräftigen Arie (»No let the guilty tremble«, Nein, lass den Frevler beben) Ausdruck, Merab, die sanft und mitleidig geworden, wendet sich in einem Gebetssatz an Gott, den Vater des Friedens, der die Geister lenkt. Eine zweite Orchestersinfonie, d. i. ein marschartiger Satz im Styl der alten Intrade, prunkend im Klang, führt uns nun zu Saul, der im Thronsaal sitzt, das grosse

Digitized by Google

Neumondsfest zu eröffnen und des David harrt. Ein sehr ausdrucksvolles Recitativ mit Violinbegleitung (»The time at length«, »Die Zeit ist endlich da«) giebt der Stimmung Ausdruck, in welcher der König den Augenblick der Rache gekommen glaubt. Als er erfährt, dass der Verfolgte sich gerettet, wirft er in blinder Wuth den Spiess nach Jonathan, dem eignen Sohn. Diesen Gipfelpunkt des Frevels markirt wieder der Chor mit einem längeren Satze, der mit zu den Hauptstücken des Werkes zählt: (»O fatal consequence of rage«, »O blinde Raserei der Wuth«). Derselbe zerfällt in zwei Theile. Der erste steht noch unter dem unmittelbaren frischen Eindruck von Saul's unerhörter That. Die Menge scheint ausser Fassung gebracht und spricht ihr Staunen und ihre Erregung in Formen aus, die dem Wirrwarr nahekommen. Die gedrängten Engführungen und die ganz regelwidrigen Intonationen und Modulationen, in welche das Hauptmotiv des Satzes gebracht wird, lassen hierüber keinen Zweifel. Der zweite Theil, im Rhythmus (3/4) und Tempo (Andante) scharf abgehoben, sammelt die Stimmung zu einem ruhigen breiten Fluss. Er hebt eine grosse Klage an über die Verheerungen des Zorns, deren musikalischen Träger eine freie Doppelfuge bildet. Ein gleichfalls fugirender Zwischensatz über die Worte »nor end«, »und stürmt zum Untergang« belebt die mächtige Elegie mit einem schildernden Element.

Der dritte Act eilt mit schnellen Schritten zur Katastrophe. Die Hauptpunkte der ersten Scene sind mit kurzen Strichen skizzirt: die Verzweiflung Saul's, sein Entschluss, sich der Hölle in die Arme zu werfen, durch ein einfaches Recitativ accompagnato, das Auftreten der Hexe, die nach französischer und venetianischer Weise Tenor singt, durch eine Arie, deren musikalisches Hauptmerkmal die durchgeführten in der Tiefe pochenden Viertel der Streichinstrumente bilden, das Erscheinen des Samuel durch den Klang der Fagotte. In dem Dialog, welchen der letztere mit Saul hält, ist die Oekonomie zu beachten, mit welcher Händel die Violinen auf das entscheidende

Digitized by Google

Wort Samuel's aufspart: »Du und dein Sohn; ihr seid bei mir noch heute«. Wieder, wie im zweiten Acte, wird nach dieser Scene ein Stück Handlung durch eine sogenannte »Sinfonie« angedeutet. Wir haben uns dieselbe als Schlachtmusik zu denken. Während sie spielt, fällt Saul; ein Amelekiter bringt die Nachricht und zahlt sie mit dem Leben. Nun stehen wir vor dem letzten und wohl auch grössten Höhepunkt des Oratoriums: der Trauerfeier für Saul und Jonathan. Sie wird von zwei Sätzen umrahmt, die ihr das Gepräge geben, das Gepräge einer edlen männlichen Wehmuth. Der erste ist der berühmte Trauermarsch, eine einfache Composition in zweitheiliger Liedform von rührendstem Ausdruck und imposant colorirt. Ein Stück, der Situation und der Historie genial angepasst, deshalb aber wenig geeignet zu allgemeiner Verwendung. Schon die Tonart Dur, C dur, weist auf die Ausnahmestellung dieser Composition, auf ihren nächsten Zusammenhang mit Feldmusik hin. Der Schlusssatz der Feier, ein Chor in E dur (C), welcher das letzt vorhergehende Solo des David aufnimmt und weiterführt, kehrt, nachdem er stärkere Accente berührt, in den Ton sanft ergebener Trauer zurück, welcher dem Marsch zu Grunde lag. Zwischen diesen Ecksätzen stehen Klagehymnen erregteren und dunkleren Charakters. Die am meisten pathetische unter ihnen ist der Chor: »Mourn Israel«, »Klag Israel«, eine ergreifend freie Declamation, durch einen Instrumentalsatz von nur sieben Tacten gewaltig eingeleitet. Die übrigen Bilder aus der Trauerscene, in Form und Wesen sehr mannichfaltig und ein lebendiges Ganze bildend, sind Sologesänge, in deren Ausführung sich Sopran, Tenor und Alt ablösen. Der Siegeschor, welcher nach Beendigung der Trauerfeier auf Aufforderung des Abiathar angestimmt wird, ist in einem herben und grossen Charakter gehalten und zeigt in seinen schroffen Modulationen, seinen kurz einschlagenden Tutti und seinen gespreizt auf einem Ton aufmarschirenden Themen die elementare Kraftseite der Händel'schen Natur.

Die erste Aufführung des wie die meisten Oratorien

Digitized by Google

Händel's in kurzer Zeit, ungefähr in 8 Wochen componirten »Saul«, welche am 16. Januar 1739 stattfand, hat in der Geschichte des Oratoriums deshalb eine grosse Bedeutung, weil von ihr ab die Händel'schen Oratorienaufführungen im Londoner Kunstleben eine regelmässig wiederkehrende Erscheinung bildeten. Jedes Jahr gab Händel im Advent und in den Fasten mindestens zwölf Oratorienconcerte, wöchentlich eins, zeitweilig auch zwei. In welcher deutschen Grossstadt brächten wir das heute zu Stande?

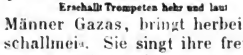
In seinen Arbeiten wurde der Componist dem dramatisch biblischen Oratorium zu Gunsten neuer Versuche zunächst untreu. Erst mit dem »Samson«, welcher gleich wie der »Saul« einen unglücklichen Helden besingt, kehrte er zu der alten Grundgattung zurück. »Samson«, welcher bekanntlich fast gleichzeitig mit dem »Messias« im Herbste 1741 entstand, kam erst am 18. Februar 1743 in London zur Aufführung, wurde aber bald eins der populärsten von Händel's Oratorien und blieb dies bis auf den heutigen Tag. Seiner Handlung liegt die biblische Geschichte vom Ende jenes Simson, des Siegfried's der Israeliten, zu Grunde, welcher durch Weibes Verrath und Leichtsinn in die Hände der Philister gefallen, geblendet und durch Ketten geschändet, unvermerkt wieder in den Besitz seiner alten Riesenkraft gelangt und mit einem letzten Heldenstück die Feinde und Bezwinger seines Volks und sich selbst mit in den Trümmern des niederstürzenden Tempels begrub. »Da nun ihr Herz guter Dinge war« — heisst es im 16. Capitel des Buchs der Richter — »holeten sie Simson aus dem Gefängniss und er spielte vor ihnen und sie stellten ihn zwischen zwei Säulen. Das Haus aber war voll Männer und Weiber. Es waren auch der Philister Fürsten alle da; und auf dem Dach bei Dreitausend, die da zusahen, wie Simson spielte. Simson aber ... fassete die zwei Mittelsäulen, auf welchen das Haus gesetzet war und darauf sich hielt, eine in seine rechte, und die andere in seine linke Hand ... Da fiel das Haus auf die Fürsten und auf alles Volk, das

G. F. Händel »Samson«.

Digitized by Google

darinnen war, dass der Todten mehr waren, die in seinem Tode starben, denn die bei seinem Leben starben«. Milton hat diesen Bericht zu einem grossen Gedicht »Samson Agonistes« erweitert und Händel's alter literarischer Genosse Newburgh Hamilton hat diese Arbeit Milton's zum Oratorientext eingerichtet. In einigen Einzelheiten weicht diese Darstellung von der biblischen Quelle ab. Die Philister zwingen den Samson nicht als Spielmann bei ihrem Feste mitzuwirken, sondern sie wünschen Proben des berühmten Kraftmenschen zu sehen. Zu diesem Zwecke ist der Riese Harapha hinzugedichtet, ein Pfeiler des Dramas, der den Samson durch Spott und beleidigendes Mitleid reizt, die Forderung zum Zweikampf anzunehmen. Neben dieser sinnreichen und schönen Zuthat zeigt das Oratorium auch in der Ausführung einzelner im biblischen Texte nur angedeuteter Figuren selbstständige Dichterkraft. Das sind Manoah, der Vater des Samson, und der Freund des Helden, der junge Micha. Letzterer ist der einzige unter den Männern des Oratoriums, welcher, noch im Zusammenhang mit dem italienischen System, eine Frauenstimme (Alt) singt.

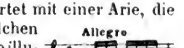
Die dreisätzige Ouvertüre des »Samson« führt uns unmittelbar in die erste Scene hinein. Es ist eine Festmusik, durch den Klang der Hörner ausgezeichnet: feierlich prunkvoll im ersten, rauschend im zweiten, ziemlich anmuthend in ihrem Schlusssatz, einer Menuett alten Styls. Der Rhythmus des kecken zweiten Satzes der Ouvertüre klingt noch mit der Figur der Instrumente in den Chor »Erschallt Trompeten« fest und stark hinein. Die Philister feiern den Jahrestag ihres Hauptgötzen Dagon mit Spiel und Tanz: Wir hören ihren heidnischen Chorreigen:



unterbrochen von den Gesängen Einzelner. Eine Frau fordert die Männer auf »Ihr Männer Gazas, bringt herbei die helle Pfeif' und Feldschallmei«. Sie singt ihre freundlichen Weisen zum Theil ohne Begleitung, die Instrumente folgen in fremdartig einfachen Klängen, heiteren Figuren, die auf langen Orgel-

Digitized by Google

punkten hinrollen. Ein Mann antwortet mit einer Arie, die Gott Dagon in Weisen preist, aus welchen der Tanz herausklingt, die Instrumente illustriren diese Stimmung mit Figuren wie:



Ihr schärfstes Gepräge hat Händel der gottesfröhlichen Philistermusik in einer dritten Nummer, einer zweiten Arie der Frau gegeben:

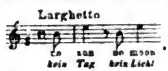
einem interessanten Beispiel von der Grazie in Moll. Händel selbst hat diese drei Arien nicht immer alle zusammen singen lassen. Seine Absicht, als er sie schrieb, war aber die, von dem Glanz des Dagonfestes, vom Wesen und Stimmung der Philister einen breiten Eindruck zu geben und einen starken Gegensatz zu gewinnen gegen das Elend, in welchem die geknickte Heldengestalt des gefangenen, des Augenlichts beraubten Samson vor uns hintritt. Dieser erscheint gleich nach der Ouvertüre mit einem kurzen Recitativ, in seinem Jammer froh, dass ihn dieses Dagonfest doch von dem Sclavenwerk des Tages befreit. Nachdem der Lärm der Festchöre und Festlieder sich gelegt, singt er dann ein unendlich trauriges Stück »Schwermuth, fürwahr, ruht nicht allein in Haupt und Brust«, das den Pulsschlag eines edlen Herzens nur noch in müden Schlägen zur Aeusserung bringt. Nach langen stockenden Ansätzen über den Rhythmus

auf welchen Händel verminderte Septaccorde mit elementarer Wirkung gestellt hat, fliesst spärliche Melodie. Dem Leidenden gesellt sich der Freund hinzu: Micha. Die treuen Freundesgestalten waren eine Lieblingsaufgabe der Händel'schen Musik in Oper und Oratorium. Der Jonathan im »Saul«, der Lichas im »Heracles« sind solche Figuren, in deren Töne Händel sein Herz gegossen hat. Alle Vertreter dieser Classe überragt aber der Micha durch die Tiefe des Gefühls, durch das fast leidenschaftliche Mitleiden, das aus seinen Gesängen spricht; auch aus den Recitativen, die in der Fülle ungekünstelten Ausdrucks zu den ersten Mustern der Gattung zählen. Ein Meisterstück der Seelenmalerei ist es, mit welchem Micha

Digitized by Google

die neue Scene eröffnet und den gebeugten Freund beklagt: »O Abbild der Hinfälligkeit«. Wie gross und schwer spricht Gram und Herzeleid aus dieser hinabfallenden Melodie:

Wie einfach und ergreifend stellt Händel dieser schmerzlichen Gegenwart die Erinnerung an die Zeiten gegenüber, da Samson »durch Stamm und Kraft so gross« erschienen war. Wie diese Arie des Micha, ist auch der Gesang, mit welchem Samson antwortet, kurz: Es ist die berühmte im achtzehnten Jahrhundert schon bei den Tenören in Umlauf gekommne Arie: »Tief dunkle Nacht*), eines der edelsten Klagelieder, welches jemals ein Musiker in den Mund eines unglücklichen Helden gelegt hat. Neben dem Grundton sanfter Ergebenheit und wehmüthigen Sehnens, von dem das Stück getragen ist, treten die schlichten Naturlaute nun doppelt beweglich heraus, mit denen der arme Geblendete in die Nacht hinausklagt:

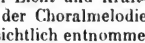


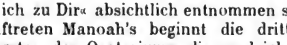
Als Händel in seinem Greisenalter selbst erblindet war und dieses Schicksal männlich ertrug, soll ihn bei dieser Stelle, wie Augenzeugen berichten, so oft der »Samson« aufgeführt wurde, immer die Erregung übermannt haben. Bei der Composition dieses Satzes mag ihm das Bild seiner eigenen alten blinden Mutter vor der Seele gestanden haben. Tief gefühlvoll, aber der Sentimenlalität immer abhold im Grossen und im Kleinen, schliesst Händel auch diese traurige Scene mit einer befreienden und erhebenden Wendung. Der Chor der Freunde Samson's setzt ein mit einem Satze: »O erstgeschaffner Strahl«, der, in der ersten Hälfte ernst betrachtenden Tones, das Licht als herrliche Himmelsgabe feiert. Es ist in diesem Theile eine Stelle: »Es werde Licht«, die Haydn vorgeschwebt haben muss, als er in seiner Schöpfung dieselben Worte in einem noch mäch-

*) So lautet der Text in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft, die ältere, bekanntere Lesart heist: »Nacht ist umher«.

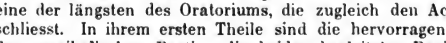
Digitized by Google

tigeren Effect wiedergab. Der zweite Theil des Chors ist Gebet: »O gieb dem Helden Licht und Kraft«, eine Fuge über ein Thema, welches der Choralmelodie »Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir« absichtlich entnommen sein kann. Mit dem Auftreten Manoah's beginnt die dritte Scene, eine der längsten des Oratoriums, die zugleich den Act schliesst. In ihrem ersten Theile sind die hervorragenden musikalischen Partien die beiden begleiteten Recitative des Manoah »O jammervolles Loos« und »Was du dir wünschest«, sowie seine Arie »Dein Heldenarm war einst mein Sang« Stücke, in denen das Loos des Helden beklagt wird. Darauf rafft sich Samson zum Kraftgefühl auf; zornig ruft er Jehovah zu »Warum liegt Juda's Gott im Schlaf«. Diese allerdings sehr breit ausgeführte Arie gehört unter die mächtigen Schilderungen visionärer Phantasie, die Händel eigentlich vom Unisono ins Oratorium eingeführt hat. Ein drohendes Allarmmotiv der Streichinstrumente vorgetragen,

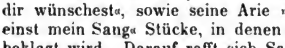




unheimlich wühlhinbrausende, lende und wirbelnde, dann wieder jäh aufzuckende Figuren

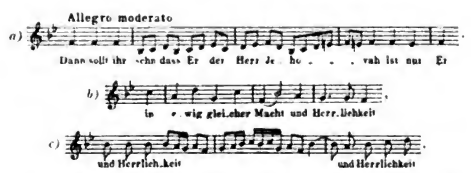


bilden den Grundstoff des phantastischen, oft furchtbaren Gemäldes. Der Sänger hat die schwierige Aufgabe, dieselben beweglichen Motive ausdruckvoll und im mannichfaltigen Character durchzuführen. An den selbständigen Stellen berührt sich die Gesangpartie zuweilen mit der Messiasarie: »Erwach zu Liedern der Wonne« z. B.:

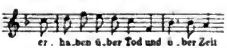


Der Chor giebt dieser Wendung in Samsons Stimmung einen Abschluss mit dem Satze: »Dann sollt ihr sehen, dass Er der Herr«. Die Nummer spricht frohe Zuversicht und Freude in Gott aus, ihr Aufbau ist sehr kunstvoll auf folgende drei Themen gestellt:

Digitized by Google



Das Thema *a*, fugirt, bildet den ruhigen ersten Theil. *b* und *c*, zur Doppelfuge vereint, nehmen den bewegteren Mitteltheil ein; zu ihnen tritt im Schlusstheile das erste Thema mit hinzu. Nach diesem Chore wird Samson wieder von Traurigkeit ergriffen, die sich zum Todessehnen steigert. Das begleitete Recitativ »Des Lebens Flamme erlischt« giebt diesem Seelenzustande des Helden einen besonders schönen Ausdruck. Ueber Micha's Arie »Und bange Ewigkeit«, die nur im Mitteltheile (Andante C) etwas conventionell gehalten ist, führt Händel diese elegische Stimmung weiter zu dem Chore »Dann wird zum goldnen Sternenzelt«, der in ruhig, freudigem Tone die Seeligkeit des himmlischen Lebens preist, in der Form frei fugirend über verschiedene kurze bewegte Motive. Die Hauptstelle des Satzes liegt in der Mitte: da, wo die Stimmen das Thema:

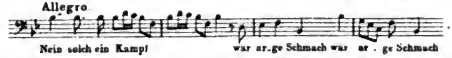


aufnehmen. Mit diesem Chore wird dem ersten Acte das Siegel aufgedrückt: er haftet in unserer Erinnerung als eine Stätte edler Trauer.

Der folgende zweite Act hat einen viel schärferen dramatischen Charakter, das heidnische Element, das wir vorher nur aus der Feier des Dagonfestes kennen lernten, tritt direct und persönlich an den Samson heran: Dalila und Harapha erscheinen, zwei von Händel's vollendesten Charakterfiguren; jene das reizende, gutmüthige, aber leichtfertige Weib, Harapha, der joviale Riese. Im Gegensatz zu dem tölpelhaften Polyphem in »Acis und Galathea« giebt sich Harapha leicht in seiner Kraft, dem Samson

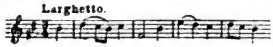
Digitized by Google

begegnet er nachlässig und chevaleresk herablassend, beleidigend durch den lustigen Ton, den er anschlägt:

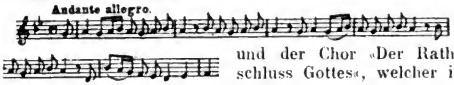


So singt er, als er sich von dem Zustande überzeugt, in welchem der berühmte Held der Israeliten darniederliegt. Und noch, als er (im 3. Acte) gereizt dem Samson droht,

spricht er zu ihm nicht wie zu einem Gegner, der für voll angesehen wird. Die Partie der Dalila ist im zweiten Acte mit drei Arien ausgestattet, von denen namentlich

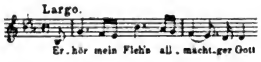


die mittlere »Vertraue, o Samson, meinem Wort« beginnend — ein Tanzlied in Moll, einen grossen und fremdartigen Reiz entfaltet. Händel hat die sinnliche Wirkung dieses Stückes absichtlich in kleinen und grossen Echos ausgebeutet. Aus Sologesang wird es zum Duett, schliesslich zum Chor der Philistinischen Jungfrauen ausgebildet. Auch die erste Arie der Dalila, mit dem girrenden Taubenmotiv, sowie der Siciliano: »Dein Reiz hat mich gestürzt in Fluch« sind bedeutend. Zum wahren Verständniss der Dalilafigur, wie sie Händel gewollt hat, ist namentlich die letztere Nummer ein unentbehrliches Stück, das man bei Aufführungen nicht' streichen sollte. Sie zeichnet die Frau als eine Unglückliche. Geringeren Werth hat das dritte Stück »Die flücht'gen Freuden greif geschwind«. Die Scenen der Dalila nehmen die erste Hälfte des zweiten Actes fast ganz in Anspruch. Ihren Abschluss bildet das Duett »Treuloser du« (Samson und Dalila), ein Stück das den Affect entschieden zu leicht behandelt, die Arie: »Es ist nicht Tugend, Ehr und Kraft« mit dem seltsam stillstehenden Thema:



und der Chor »Der Rathschluss Gottes«, welcher in

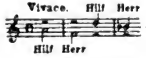
sanfter Heiterkeit und tändelnd das Bild einer glücklichen Ehe malt. In dem Abschnitt, welcher dem Auftreten der Dalila vorhergeht, ragt Micha's Arie »O komm, o komm, du Gott des Heils«, bekannter unter dem altem Text:



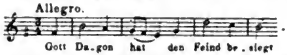
hervor. Sie ist eines der ergreifendsten und wärmsten Gebete, die Händel geschrieben hat; formell dadurch merkwürdig, dass in ihrem zweiten Theil »Der Leiden Last« der Chor einfällt. Er fährt fort, die Motive der Herzensangst, welche diesen Mittelsatz tragen, zu declamiren, während die Solistin zum Hauptthema des ersten Theils zurückkehrt; eine ganz sinnige Art, das da capo dramatisch zu steigern. Die Scenen des Harapha enden nach einem unbedeutenderen, wie manche andere Solonummern des Oratoriums aus altem Vorrath hervorgeholten. Duette zwischen dem Riesen und Samson mit einer sehr bedeutenden Chorgruppe. Die Israeliten rufen ihren Jehovah mit dem feierlich breiten sechsstimmigen Satz: »Hör, Jacob's Gott«, die Philister folgen darauf mit einer sehr flotten Hymne »Zu Sang und Tanz«, an ihren Dagon gerichtet, die wieder eine starke musikalische Naturkraft ausströmt. Zum Schluss treten die Parteien zu einem Doppelchor zusammen, der mit sehr primitiven musikalischen Mitteln die Dagoniten und die Kinder Jehovah's scheidet. Die Philister rufen ihren Götzen mit Sopranklagen, die Israeliten den Judengott mit tiefen Stimmen; die Motive sind gleich. Bei der ersten Aufführung stand dieser Doppelchor am Anfang des dritten Actes, der zweite schloss mit den Gesängen der Philister. Später stellte Händel das Stück an seine jetzige Stelle und eröffnete noch später den Schlussact mit einer Arie des Micha, aus dem Occasional Oratorium entnommen. In neueren Aufführungen fängt der Act ohne Weiteres mit dem Auftreten des Harapha an, der dem Samson auffordert, zum Dagonsfest zu erscheinen und zur Feier dieses Tages Beweise von seiner gerühmten Kraft abzulegen. Samson lehnt das Ansinnen ab. Die Spannung der Situation wird musikalisch markirt

Digitized by Google

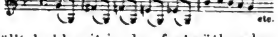
durch die schon erwähnte Arie des Harapha, »Verwegner Thor, verworfner Sclav«, deren bänglicher Eindruck durch die aller Harmonie baare Begleitung der Instrumente, die im Unisono nur die Melodie des Sängers verstärken, noch eigenthümlich verschärft wird. Dieses dämonische Colorit passt wie kaum ein anderes für einen Zustand peinlichster Entscheidung. Die Israeliten rufen in einem Chor »Im Donnersturm, o Gott, erschein« ihren Jehovah um Hilfe an, einem Satze, der mit Figuren des Orchesters, die an Samson's Arie »Warum liegt Juda's Gott im Schlaf« erinnern, erregt beginnt. Sie denken an den furchtbaren Gott, der straft und rächt. Dann treten inbrünstige Gebetslaute ein: die in einen kleinen homophonen Satz: »In deinem Schutz steht unser Hort und Held« übergehen, welcher in seinem schlichten Ton frommen Vertrauens ganz besonders zum Herzen geht. Nach ihm folgt die Repetition des Haupttheils. Harapha kommt zum zweiten Male mit seiner Aufforderung. Nun hat sich Samson entschlossen: das begleitete Recitativ, »Ich lehre sie Jehova's Kraft und Macht« zeigt in seinem elegischen Rhythmus und den blitzenden Gängen der Violine, dass Samson's Heldenstärke wieder auflebt. Die Arie »So wie die Sonn'« setzt diesen Ton nicht fort. Samson weiss, dass er seinem Ende entgegengeht. Das Stück hat die Stimmung eines milden, schönen Abschiedsgesanges, einen ruhigen Schwung und eine rührende Innerlichkeit in dem anmuthigen Spiel der Figuren und in den sanft und versteckt singenden Bratschen und Fagotts. Micha giebt dem scheidenden Helden die Geleitsworte. Sein Recitativ »Mit Kraft begabt« erinnert in den rasenden Violinfiguren noch einmal an Samson's übermenschliche Stärke, die daran anschliessende Arie weist in ihrem Hauptthema: auf volksthümliche Quellen; der anschliessende Chor »An Ruhm und Ehren reich« fasst sie in noch günstigere Formen. Jetzt kehrt Manoah zurück. Eben will er



erzählen, was er in der Zwischenzeit für die Freiheit seines Sohnes ausgewirkt hat. Da setzt wieder eine jener anmuthig frohen Tanzmelodien ein, mit welchen Händel im Samson die Götzendiener zeichnet. Erst vom Solo, dann vom Chor gesungen, Hörner drein klingend, hören wir:



Die Philister feiern ein voreiliges Siegesfest und fachen den Kummer und das Herzeleid der Israeliten um den Helden Samson frisch an. Manoah giebt diesem Ausdruck in der Arie: »Wie willig trägt mein Vaterherz«, die, was selten bei Händel, in den weichen Ton der Rührung einstimmt, welchen die italienische Schule des 18. Jahrhunderts ausgebildet hatte; fast glaubt man G. Naumann zu hören. Ganz besonders durch ihre Herzlichkeit packend ist die Stelle: »Weil ich noch seh', braucht er kein Licht«. Eben will Manoah in seinem vorhin gestörten Bericht fortfahren, eben sagt er »und« — da kommt eine neue Unterbrechung von der Seite her, wo die Philister ihr Fest feiern. Diesmal aber sind es grässliche Klänge, zunächst ein wilder Orchestersatz, im Presto hinabstürzende Läufe von dem chromatischen Motive, Händel's Lieblingswendung für tragische Ueberraschungen:



durchheult. Ein Chor fällt bald mit in den fortwüthenden Satz ein: »Hör mich, o Gott«; »Grauen, Fall, Gnade« sind die Worte, die dem musikalischen Jammerbild, das realistisch und naturtreu entworfen ist, zu Grunde liegen. Am Schlusse tritt Grabesstille ein: »Tod« ist der letzte Laut, den die endlich vereinten Stimmen hinhauchen. Bald erscheint nun der Bote mit der Erklärung dieser aus der Ferne herübertönenden Schreckensscene: Samson hat den Tempel eingestürzt, sich selbst mit begraben. Und nun beginnt wieder eine jener Trauerscenen, die ihre ursprüngliche Heimath in der französischen Oper haben, wo sie unter dem Namen »tombeaux« ein grosses Ansehen genossen. Das berühmteste Stück dieser Classe war die Trauerscene in Rameau's »Castor und Pollux«. Händel hat mit

Digitized by Google

der Kraft seines Genius die Vorbilder übertroffen und in mehreren seiner Oratorien Meisterstücke dieser Gattung niedergelegt. Die bekanntesten sind die aus »Saul« und die aus unserem »Samson«. In letzteren ist aus dem Saul der Trauermarsch übergegangen. Im Uebrigen ist die Trauerscene im »Samson« in der Anlage gedrängter als die des »Saul«: Micha beginnt mit einem Satz in G moll: »Erheb, o Israel, Klaggesang«, in welchen der Chor einfällt. Dann setzt der Trauermarsch ein: in D dur und auch in der Instrumentirung von der Fassung, die er im »Saul« hat, etwas abweichend. Als der Leichnam des Helden beigesetzt wird, stimmt Manoah den schönen Grabgesang an: »Blüh' auf deinem Grabe hier Ruhm und Friede ewig dir«, der dann von Einzelnen und der Menge fortgesetzt, die Spitze und den Abschluss der Trauerfeier bildet. Allen den Stücken, aus denen sie besteht, ist der edel resignirte Ton gemeinsam, eine Haltung, die den leidenschaftlichen Accenten des Schmerzes wie dem Zerfliessen in Thränen gleichmässig ausweicht und durch dieses Maass einen doppelt tiefen Eindruck erzielt. Ganz ähnlich wie im »Saul« wendet sich Händel vom Grabe des Helden weg der Zukunft des Volkes zu. Der Gedanke »Gott hat doch Alles gut gemacht, mit dem Entschlafenen wie mit uns« führt die Israeliten aus der Trauer heraus zum Preise des Herrn, der in zwei Stücken zum Ausdruck kommt. Das erste derselben, die bekannte Trompetenarie: »Stimmt an, ihr Seraphim« ein Stück in seinem Styl noch in der venetianischen Schule Cavalli's wurzelnd, bedingt für seine volle Wirkung zwei wirkliche Virtuosen, für die Trompetenpartie sowohl als für den Gesang. Der Schlusschor »Laut stimme ein die ganze Himmelsschaar« staut den Jubel fugirender Motive durch Einschaltung liturgischer Intonationen, die in der Regel zweistimmig, einigemale auch von den Trompeten, vorgetragen werden. Händel hat ähnliche Chöre von seinen Anthems ab in fast allen Werken. Da aber das Stück im »Samson« die Gattung allein vertritt, erreicht es eine ausserordentlich feierliche Wirkung.

Digitized by Google

G. F. Händel »Joseph«.

Dem »Samson« folgte im Februar 1744 als nächstes dramatisch-biblisches Oratorium der »Joseph«. Das Gedicht dieses Oratoriums, von James Miller verfasst, lehnt im zweiten und dritten Act, in denen Joseph's Begegnung mit seinen Brüdern, die Prüfung und Aussöhnung geschildert werden, mit seinem ganzen Gewicht an Zeno's schönen »Giuseppe riconosciuto« an. Auch der erste Act, der vom englischen Dichter selbst erfunden, Joseph's Erhöhung und Verheirathung mit Asenath, der Tochter des Hohenpriesters Potiphar darstellt, hat poetischen Werth. Wenn das Oratorium gar nicht aufgeführt wird, so liegt der Grund in der Musik, bei welcher Händel mit dem grössten Theil der Solopartien wieder in das Castratensystem zurückfiel. Durch diesen Umstand erscheint das Oratorium veraltet. Der Geist dieser Musik ist das nicht. In der vor kurzem von der Deutschen Händelgesellschaft vorgelegten Partitur findet man die sichtlichen Beweise, dass Händel auf seinen »Joseph« eine besondere Sorgfalt verwendet hat. Von keinem zweiten Oratorium besitzen wir so viele Bearbeitungen einzelner Sologesänge. Ein Theil der Arien trägt die Zeichen besonderer Inspiration auch in einer eigenartigen Form. Als solche sind die Eingangsscene des Joseph »Wie stark mein Herz« und der Siciliano »Wie glücklich wallt in Feld und Flur« zu nennen. Beide Nummern sind durch ihre Mittelsätze merkwürdig. Zu ihnen kommt noch die mit einfachen Mitteln, dem Wechsel von erregten Figuren und träumerischen Geigenmelodien so ungemein phantastisch gestaltete Scene, in welcher Joseph den Traum des Pharao deutet. In den beiden Scenen des gefangenen Simeon »Wo weilt ihr, Brüder« und »Betrüger! Ha — die böse That« besitzt das Oratorium zwei Nummern, die den bekannten Soloscenen des »Heracles« an dramatischer Kraft nahekommen. Ein Theil der Chöre des ersten Actes ist so schlicht im Styl, so opernmässig im Ausdruck, dass diejenigen, welche nur von »Messias« und vom »Israel« den Maassstab nehmen, Händel kaum erkennen werden. Aber die übrigen Chöre tragen das Händel'sche Gepräge.

Digitized by Google

Der »Joseph« gehört nicht unter die gewaltigen und grossen Werke Händel's, aber unter seine liebenswürdigsten Gaben.

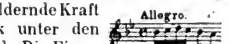
»Joseph« ist die Idylle unter Händel's biblischen Oratorien. Mit dem nächsten Werke dieser Gattung bestieg der Meister wieder die geschichtliche Warte, von der aus er den Kampf ganzer Völker, den Zusammenstoss feindlicher Welten und Ideen übersehen und schildern konnte. Dieses Werk ist der »Belsazar«, zu welchem Ch. Jennens unter viel Umständen, denen Händel freundschaftlich schonend begegnete, den Text schrieb. Im Anfang des Jahres 1745 kam das neue Oratorium zur Aufführung. Unsere Zeit kennt es wenig, obwohl es Chöre von frappant origineller Erfindung enthält. Wir zählen für die letzten 16 Jahre nur 14 deutsche Aufführungen. Die Schwierigkeiten liegen darin, dass die Handlung an mehreren Stellen Bühnendarstellung verlangt, dass die dramatische Entscheidung schon an den Anfang des 2. Actes fällt; dass drittens Cyrus, eine der Hauptpersonen, eine Altpartie ist. Der Gegenstand der Handlung ist der Fall Babylon's: Cyrus, der die Stadt belagert, gräbt den Lauf des Euphrat ab und dringt durch die Thore, während Belsazar mit den Seinen in Sicherheit gewiegt das Sesachfest feiert. Die wie im »Messias« nur zweisätzige Ouvertüre des Oratoriums spielt mit pompösen und mit in Figuren rauschenden Klängen auf diese Festfeier an und zugleich auch auf die Störung, welche dieselbe durch die schreibende Geisterhand erleidet: durch plötzlich im piano einsetzende und schnell verschwindende Episoden. Den Act eröffnet eine Scene, in der Nitocris, die Mutter Belsazar's, Cassandragedanken erwägt und Daniel, das Haupt der gefangenen Juden, ihr Trost zuspricht. Die zwei Nummern, welche diesen beiden Vertretern der Besonnenheit und Frömmigkeit im babylonischen Lager zugewiesen sind, gehören zu den besten Sologesängen des Werkes. Die Arie der Nitocris: »Du Gott der Höh« ist durch ein Recitativ accompagnato eingeleitet, welches unter den umfangreichsten und freiesten seiner Art aufgezählt werden kann. Die zweite Scene führt uns ins Lager des Cyrus.

G. F. Händel »Belsazar«.

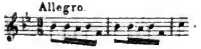
Digitized by Google

Drüben von den Wällen der Stadt her klingt ein Chor, in dem die Babylonier den Belagerer verspotten: »O seht wie Persia's junger Held in weitem Kreis die Stadt umstellt«, in seinem ersten Theile eines der merkwürdigsten Tonbilder, die wir in Form eines Chorsatzes besitzen. Wie das unablässig durcheinanderklingt in beschaulich gemüthlicher Fröhlichkeit! Das drolligste sind die Bässe, die in träger Geschäftigkeit unaufhörlich auf demselben Ton die Viertel markiren, bis auch sie auf Augenblicke mit in die scherzenden Gruppen hineingezogen werden:

Dann tauschen im Zelte des Feldherrn Cyrus und Gobrias Zwiesprache. Klage und Trost folgen einander. Cyrus theilt dem Vertrauensmann seinen Plan mit und dieser beschreibt das Sesachfest in einer kurzen Arie: »O schau den Wüstling, gleich«, welche durch ihre schildernde Kraft das musikalische Hauptstück unter den Einzelgesängen der Scene wird. Die Figur:



welche als Kennzeichen der babylonischen Leichtfertigkeit durchläuft, klingt uns auch in anderen Nummern des Werkes aus dem Munde des Belsazar und der Seinen wieder entgegen. Die Scene schliesst mit einem breiten Chor, der bekannte Händel'sche Motive durchfugirt. Die nächste zeigt uns Daniel vor den Büchern der Propheten: »O heil'ges Buch der Wahrheit, Quell und Grund«. Sie ist musikalisch reich, in ihrer Anlage weit über das übliche Format hinausgreifend, eine interessante Verschmelzung von begleitetem Recitativ und Arie. Ein frohgestimmter Chor der Juden bildet ihren Ausgang. Sein erster Theil »Singt, Himmel, singt« ruht vorwiegend auf der Arbeit des Orchesters; den zweiten Theil füllen die Singstimmen mit einem Fugensatze, der nach einem ruhigeren Thema zu einem zweiten greift, das mit Hallelujah und Amen energische Siegesgefühle ausspricht. Die Schlussscene ist der Einleitung des Sesachfestes gewidmet: Belsazar eröffnet es mit einer Arie: »Ein freudig Fest«, die auf übermüthig und wild drehende Tanzfiguren:



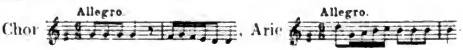
Digitized by Google

von sämmtlichen Instrumenten unisono gespielt, aufgebaut ist. Das alte volksthümliche Trio der zwei Oboen mit einem Fagott bildet die Zwischensätze. Bald nach diesem Eingangsstück tritt die Katastrophe des Dramas in Sicht: Belsazar befiehlt, die Tempelgefässe der Juden herbeizuschaffen und zu Ehren des Götzen Sesach daraus zu trinken. Unter den Stücken, welche gegen diesen Frevel gewendet sind, ragen die Chöre der Juden hervor. Feierlich ernst und knapp der erste: »Zurück, o Herr«, breiter und im Schlusstheil prophetische Klänge und Weisen des Unheils anschlagend, der zweite: »Allmählig steigt Jehovah's Zorn«. Beide sind sechsstimmig.

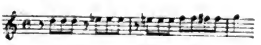
Der zweite Act zeigt uns die Perser in die Stadt eingedrungen. Die Babylonier feiern noch, nichts ahnend, ihr Götzenfest, bis sie in dem geheimnisvollen Mene tekel den ersten Warnungsruf vom Schicksal erhalten. Die musikalische Ausführung dieser Scene macht den Act zu einer von Händel's bedeutendsten dramatischen Arbeiten. Den meisten seiner Stücke ist eine Frische und Naivetät der Erfindung eigen, welche die Phantasie des Zuhörers sofort belebt. Was aber den ganzen Entwurf der Composition auszeichnet, das ist die Freiheit der Form, die den erregten Gang der Handlung auf's Getreueste wiederspiegelt und elastisch mit den Bildern wechselt. Händel hat bei dieser Aufgabe die Fesseln der Schablone seiner Zeit von sich geworfen und das Ideal eines dramatischen Aufbaues der Musik erreicht. Die Ausführung dieser Scene liegt vorwiegend auf den Schultern des Chors. Die erste gehört den Persern. Ihr erster Satz: »Seht, wie so schnell der Euphrat flieht«, ist eine dreitheilige Cantate, freudig erregt im Beginn, ernst betrachtend im Schlusstheil. In der Mitte steht ein anmuthig sinnender Wechselchor. Der Schwerpunkt liegt auf dem ersten Theil, in welchem Händel Aufgaben des recitativischen Vortrags an den Chor gewiesen hat, ohne den Hymnencharakter des Stückes dabei aufzugeben. Er ist ein Muster, an dem man die von keinem zweiten Meister erreichte Freiheit des Styls, über welche Händel gebot,

Digitized by Google

bewundern kann. Die Scene der Perser schliesst mit einem zweiten Chor: »Voran, voran«, der der Anlage und dem Charakter der Chöre folgt, wie sie in der italienischen Oper bei Schlacht- und Sturmscenen zuweilen vorkommen: D dur und Trompetengeschmetter. Aber er ist an Motiven reicher. Am Schlusse des Actes, da, wo die Perser zur Burg hinschreiten, steht ein ähnlicher Chor: »O tapfrer Fürst«, jedoch nunmehr auf das Maass gehoben, mit welchem Händel die Stimmung der Massen gegebenen Falls ausführte. Er hat drei Theile, in denen sich eine mächtige Heldenfreude auslebt. In dem mittleren klingen Friedenstöne wunderbar anheimelnd an. Die Motive, durch die sie Händel ausdrückt, erinnern direct an den schönen Pastoralchor (Nr. 9) in »Israel in Egypten«. In der ersten Perserscene steht zwischen den beiden Chören eine Arie des Cyrus, aus der der Stolz und zugleich das Mitleid des Siegers spricht: »Erstarrt, den Feind so nah zu sehn.« Die Scene der Babylonier ist diejenige, auf welche der grösste Theil der dramatischen Beweglichkeit fällt, welche die Musik dieses Actes so ausserordentlich auszeichnet. Sie beginnt mit einem Chor, der durch das vorwiegende Unisono der Stimmen und durch die steif trotzigen Rhythmen der Figuren seine fremdartige Färbung erhält: »Ihr schützenden Götter des Landes«). Dann folgt eine Arie des Belsazar (»Kränzet den Becher rings im Kreis«), welche die Motive des Chors eigentlich nur verschiebt:

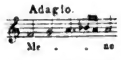


Die Durchführung der einfachen Grundgedanken entwickelt aber ein die Situation des trunkenen Tyrannen grell verdeutlichendes dämonisches Feuer. Sie bricht im Ritartando ab und bald darauf lassen die Violinen im Adagio, staccato und piano ohne alle Harmonie den Gang:

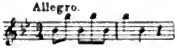


hören. Mit diesem einfachen chromatischen Gang kündet Händel das

Uebernatürliche, die Geisterhand an der Wand des Saales, an. Und doch wirkt dieses Mittel. Ebenso schlicht ist später die Erklärung der geschriebenen Zeichen behandelt: Daniel singt das »Mene Tekel-Peres« unbegleitet in langen, feierlichen Noten, die mit einem ganz kurz belebenden Melisma enden:



Ihren Nachdruck erhält jene eben citirte Violinstelle durch die kurzen, recitativischen, erregten Chorsätze der Hofleute: »Helft unserm Herrn«. Als dann der König, vom ersten Schrecken zu sich gekommen, nach Zeichendeutern ausschickt, setzt eine ein-



sätzige Sinfonie ein, die fast ganz und gar auf den kurzen Sammelruf aufgebaut ist. Um keinen Zweifel über die Abstammung aus der Volksmusik zu lassen, überschrieb Händel den Satz: »Allegro, Postillions«. In der Scene, wo Daniel, um die gewünschte Erklärung zu geben, mit der kurzen Arie: »Nein, halte Prunk und Pracht an dir« auftritt, klingt das originelle Signal noch einmal an, wie um anzudeuten, dass auch der jüdische Seher ihm gefolgt sei. Die Scene schliesst mit einem Siciliano der Nitocris: »O blick auf deiner Mutter Gram«, welcher in die anmuthige Form sehr viel Ernst und Wehmuth ergiesst.

Im dritten Act, welcher dramatisch nicht viel mehr übrig lässt und deshalb vielleicht mit dem zweiten zusammenzuziehen wäre, hat auch Händel musikalischen und Rücksichten auf die Anforderungen seiner Zeit die erste Stelle geben müssen. Unter den vielen Sologesängen, aus welchen die Composition dieses Theils des Oratoriums sich zusammensetzt, ist die Arie des »Belsazar«, die das Bild eines aus Rand und Band gerathenen Geistes zeichnet, die — einen den technischen Aufgaben gewachsenen Sänger vorausgesetzt — wirkungsvollste. Mit grosser Sorgfalt hat Händel an allen diesen Sologesängen gearbeitet; die zweifach vorhandenen Entwürfe beweisen das. Wie sehr er bei diesen Umarbeitungen darauf bedacht war, seiner Musik dramatischen Styl zu

Digitized by Google

wahren, zeigt namentlich die zweite Bearbeitung der Arie der Nitocris: »Vorahnend hofft und bangt«. Der Chor kommt in diesem Acte nur dreimal zum Wort. Die ersten beiden Sätze sind kurz. der dritte, das Werk schliessende: »Sei von mir gepriesen«, ist aus dem Chandos Anthem: »I will magnify thee« hervorgegangen.

G. F. Händel »Judas Maccabäus«.

Der »Judas Maccabäus« ist eine patriotische Gabe Händel's, auf den Altar seines englischen Adoptivvaterlandes in bewegter Zeit niedergelegt. Das Werk bildet die dramatische Ergänzung zu dem »Gelegenheitsoratorium«, mit welchem es im Jahre 1746 zugleich entstand, als die schottische Revolution die Stimmung des königstreuen englischen Volks in eine hohe Bewegung gesetzt hatte. Mit der ersten Aufführung des »Judas Maccabäus« (1. April 1747) wurde der Herzog William von Cumberland, der gegen den Prätendenten im Felde gestanden, als heimkehrender Sieger begrüsst. Das Oratorium hat die Lebensdauer einer Gelegenheitsarbeit weit überschritten: es gehört noch heute zu den gewaltigsten Oratorien, ja zu der äusserst beschränkten Zahl musikalischer Kunstwerke, die wirklich in's Volk gedrungen sind. Die Spuren des »Judas Maccabäus« lassen sich bis in das neuere deutsche Studentenlied und bis in die musikalischen Schultibeln hinein verfolgen. Als nach den Napoleonischen Freiheitskriegen im Norden Deutschlands die Musikfeste aufzuleben begannen, da war der »Judas Maccabäus« das fast ständige Festoratorium. Die Wahl fiel unwillkürlich auf ihn: der »Judas Maccabäus« ist das Hohelied der Freiheit und Kraft. In ihm ist die höchste Wirkung eines Kunstwerkes erreicht, sofern sie dahin geht, eine Grundidee, für das Gefühl bestimmt auszuprägen und sie in der Seele des Zuhörers zu warmem Leben zu bringen. Kräftiger und zündender, als er in diesem Oratorium zum Ausdruck kommt, hat der männliche Geist Händel's überhaupt nicht zum Volke gesprochen.

Von dem, was der »Judas Maccabäus« werth ist, kann dem Dichter nur wenig zu Gute geschrieben werden.

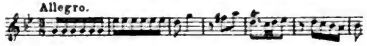
Digitized by Google

Dieser, ein englischer Geistlicher, dem wir auch noch bei anderen Oratorien Händel's begegnen, Thomas Morell, hat sich seiner Aufgabe ziemlich hilflos gegenübergestellt. Die Geschichte, welche er sich zugewiesen sah, umfasst den Abschnitt aus der Diadochenzeit, wo einige Feldherrn aus dem Kreise des grossen Alexander, Apollonius, Seron, Antiochus, Lysias, nach einander auch das jüdische Volk mit Krieg bedrohten und wo sie Alle von dem einen selben Helden, dem Judas Maccabäus, zurückgeschlagen wurden. Das war eine schwere Zeit für Israel; denn zu den äusseren Gefahren trat der innere Verfall: der Götzendienst nahm überhand. Dieser Geschichtsausschnitt ist eine Fundgrube für dramatische Bilder und als solche bis in die neueste Zeit verwerthet worden O. Ludwig, A. Rubinstein). Unser Morell hat sich aber damit begnügt, die wenigen Notizen, welche er in der biblischen Quelle, dem apokryphen Buche der Maccabäer, vorfand, musikalisch vorzurichten. Die Erfindung einer Entwickelung, den Aufbau einer Handlung, schenkte er sich. Er beginnt mit der Noth des Volkes: der Held Maccabäus erscheint, zieht aus und kehrt siegreich zurück. Während ihn die Seinen feiern, kommt ein Bote und meldet, dass das Land von Neuem mit Krieg bedroht ist. Und nun beginnt genau dasselbe Spiel von vorn; nur mit der kleinen Zuthat, dass Simon und sein Anhang den neuen Nothstand benutzen, um die erregten Gemüther der Daheimbleibenden gegen den Heidendienst in Bewegung zu setzen und für Herstellung des reinen Jehovahcultus zu wirken. Diese Wendung ist aber so versteckt, so in Form einer Randbemerkung ausgeführt, dass sie wirkungslos, für Viele vielleicht unvermerkt, vorübergeht. Die glatte Wiederholung und die Einförmigkeit der Handlung ist dem Werke trotzdem nicht verhängnissvoll geworden Dank dem Reichthume Händel's, dem im »Judas Maccabäus« die grossen Effecte gar nicht ausgingen. Der gehobene Geist des Componisten spricht aus dem volksthümlichen Ton, in den er hohe Stimmungen in diesem Werke kleidete und aus

Digitized by Google

den grossen Linien, in welcher er die Mehrzahl der Sätze formte. Kein anderes Oratorium enthält so viele Nummern, in denen die Solisten mit dem Chor vereint sind, und vom »Judas Maccabäus« an bilden diese Ensembles, die Händel in den früheren Oratorien von »Esther« und »Acis« ab versuchsweise anwendete, einen ständigen und hervorragenden Theil der oratorischen Musikformen. Wenn wir streng prüfen, können wir allerdings nicht im Unklaren darüber bleiben, dass der beste Theil der Musik mit dem des Gedichtes zusammenfällt. Die Wirkung des Schlusses ruht in erster Linie auf der Einführung des seitdem in den musikalischen Volksschatz übergegangenen Liedes: »Seht, er kommt mit Preis gekrönt.«

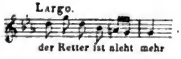
Die Ouvertüre, in der Form dreisätzig, in französischer Anordnung, gehört zur Gattung der Programmouvertüren: Ihr Mittelsatz entnimmt das Thema, über welches fugirt wird:

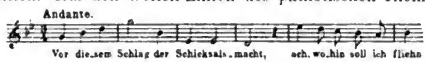


dem Männerchore des ersten Actes »Gefahren verachtend«. Die Einleitung giebt also das Stichwort für das Wesen der Composition: muthig und energisch. Die Handlung beginnt darauf mit einer jener Trauerscenen, in deren Gestaltung Händel ein Meister über Alle ist. Auch Morell musste das aus »Saul«, »Samson« und »Heracles« wissen und indem er darauf hin dem biblischen Berichte die Klagescene um den Tod des Mattathias hinzufügte, that er den besten dichterischen Zug, den seine Arbeit aufweist. Händel hat der Scene drei Nummern gewidmet. Die erste ist der Chor: »Klagt, ihr gebeugten Kinder«, der den Ton sanfter Ergebung vorwalten lässt. Mattathias ward nicht als jugendlicher Held in der Blüthe der Jahre dahingerissen, sondern er starb ein alter Mann. Dieser Sachlage hat Händel den Charakter der Klage angepasst: feierlich und würdig, wehmuthsvoll, aber gemässigt. Die stärkste Wendung für den Ausdruck des Schmerzes, welche Händel in der Nummer zuliess, ist das

Digitized by Google

von den Stimmen so frei und schön declamirte Motiv: Ein Duett: »Von diesem Schlag der Schicksalsmacht« — gesungen vom Sopran (Israelitische Frau) und Tenor (Israelitischer Mann) — lenkt die Betrachtung auf den Verlust, welchen Israel durch den Tod seines alten Führers im gegenwärtigen Augenblicke erlitten. Auf den weiten Linien des pathetischen Thema:

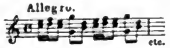




halten die Stimmen abwechselnd eine erregte Umschau, von der sie kleinlaut in den Klageruf »O Solyma« (d. i. Jerusalem) zurückkehren. Die dritte Nummer der Scene, der Chor: »Um Zion stimmt zum Klaglied ein« schliesst in der Stimmung an diese schmerzlichen Accente des Duetts an und giebt in seinen bewegten Harmonien, in der über Pausen hintropfenden Declamation das Bild einer entmuthigten Seele. Wo der Chorsatz, den Styl der Interjectionen verlassend, in Melodie übergeht, hören wir die traurigen Weisen, mit denen der zweite Theil des »Messias« eingeleitet wurde. Aus diesem Zustand des Verzagens führt Simon, der Sohn des Mattathias, mit seiner Arie: »Fromme Andacht, fromme Thrän'« die Versammelten hinweg, einem Gebetssatze in dem schönen milden Style, den Alle aus der Samsonarie: »O hör' mein Fleh'n«, oder aus Deborah's »Von Jehovah« kennen. Händel selbst hat mit dem Stücke verschiedene Versuche vorgenommen, unter anderen findet sich ein Entwurf, welcher dasselbe als Trauermarsch ausführt. Im Laufe seiner Bearbeitungen kam er auch dazu, die Arie dem Simon zu nehmen und einer Frauenstimme zu übergeben. In dieser Fassung (G dur) kommt sie meistens bei den Aufführungen des Oratoriums zu Gehör. Die Menge ist durch den Gedanken an Jehovah's Hülfe auch schnell wieder aufgerichtet. Der Chor: »O Vater, dess allweise Macht« mischt schon in den anfangenden Gebetstheil frisch erregte Rhythmen und geht im Hauptsatz

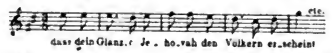
Digitized by Google

»Send einen Mann voll Muth und Geist« in einen kräftig drängenden Ton über. Das stürmische Gebet wird erhört. In einem begleiteten Recitativ verkündet Simon Jehovah's Willen: Judas Maccabäus, des Priesters Bruder, soll Führer sein! Von da ab beherrscht den Act ein Geist des Muthes und der frohen Kraft, dem Händel's Töne einen fortreissenden Ausdruck verliehen haben. Mit Simon's Arie: »Auf, tapfre Schaar«, in der die Oboen die naiven Motive alterthümlicher Feldmusik durchführen, setzen die Weisen der Kriegslust ein: Der Chor: »Wohlan, wir steh'n gereiht«, ein Zwillingssatz zu dem »Hagelchor« im »Israel«, steigert die Kampfesfreude zur gewaltigen Wucht. Fast erschreckend klingt der kurze Zuruf »Juda«, mit welchem das erregte Volk seinem Führer zujauchzt. Der Held antwortet mit: »Weck auf die Kraft, mein Arm, zur Schlacht«, einer Arie, deren Motive freudelachend dahinquellen. In den begleitenden Violinen klingt Kriegsalarm darein. Der Sturm der heroischen Gefühle wird jetzt durch einen Gesang an die Freiheit schattirt, welchen der Dichter in den Mund einer Person aus dem Volke gelegt hat. Händel hat für diesen Huldigungsact an die Freiheit drei verschiedene Arien zur Verfügung gestellt, unter denen bei der Ausführung gewählt werden soll. Die Wahl fällt am besten auf den mittleren Satz (Adur $^6/_8$Tact): »Komm, süsse Freiheit wonniglich«, in welchem der Schwung der vorausgehenden Kriegschöre noch nachklingt. Dieselbe wird als Duett weitergeführt und damit ist der Eintritt der Menge vorbereitet, welche in dem von fröhlich energischen Motiven getragenen Chor: »Voran, o Held« das Wort von Neuem ergreift. Sehr bedeutend wirkt nach diesem Satze das an und für sich einfache Recitativ des Judas Maccabäus: »So sprach mein Vater«, namentlich von der Stelle an, wo die Instrumente eintreten: »Und nun«. Die feierliche Spannung dieses Augenblicks findet ihre Lösung in dem keck dareinwetternden Chore: »Gefahren verachtend«, der einen fugirenden Haupttheil mit einem rund-

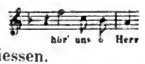


Digitized by Google

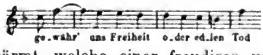
gesangartigen Schluss beendet. Dieser Schlussabschnitt



gehört in erster Reihe mit zu den volksthümlichen Weisen, welche den »Judas Maccabäus« auszeichnen. Auch die folgende Arie des Titelhelden: »Nein, keine frevle Lust« schöpft ihren Mittelsatz: das sanft freundliche »Ist Friede erkriegt« aus dem populären Bronnen. Ihr dramatischer Zweck ist der, das Kriegsfeuer der Massen vom Ueberschlagen zu bewahren. Der Chor folgt ihr mit einem Satze: »Hör' uns, o Herr«, welcher in seinem Einleitungstheile den Ton des zuversichtlichen Bittens anschlägt. Wer nicht unterrichtet ist, von wem die Musik herrührt, könnte bei den ersten, über das Motiv

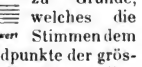


gehenden Tacten auf Mendelssohn schliessen. Ein zweites Thema

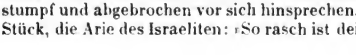


wird fugirt und zwar immer von Contrapunkten umschwärmt, welche einer freudigen und muthigen Erregtheit Ausdruck verschaffen, eine Combination, welche für ein »Gebet vor dem Ausmarsch« sehr fein und wirksam ersonnen ist.

Mit diesem Chore schliesst der Act. Als sich der Vorhang wieder erhebt, ist die Entscheidung bereits gefallen. Wir hören einen Chor, der in einer eigenthümlich finsteren Färbung Motive des Stolzes und des Jubels ausführt. Die harte Phrase



tritt in dem Satze in erster Reihe hervor; einer zweiten Hauptgruppe der Composition liegt das Thema:

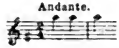


zu Grunde, welches die Stimmen dem Sopran in der Octave nachsingen. Die Endpunkte der grösseren Gruppen sind durch ganz merkwürdige Pianostellen markirt, an denen Chor und Orchester in Sinnen verloren, stumpf und abgebrochen vor sich hinsprechen. Das nächste Stück, die Arie des Israeliten: »So rasch ist dein Siegesflug«,

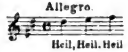
Digitized by Google

feiert den Sieger. Ihren bis zu dem Grade der Ausgelassenheit streifenden freudigen Ton zeichnet das Motiv:

Darauf wird Zion's gedacht in einem Satze, der vom Duett in den Chor übergeht. Die gedämpfte Stimmung dieser grossen und lieblichen Freudenhymne lässt daran denken, dass das letzte Lied, welches um Zion gesungen wurde, ein Klagelied war: der gedrückte, traurige F moll-Chor im ersten Act. Unter den reizenden Einzelheiten, welche den liebenswürdigen Sondereindruck dieses Chors mit bestimmen, ist namentlich das naive Glöckchenmotiv:



hervorzuheben, welches in Violinen und Singstimmen die Abschnitte höheren Gefühlsaufschwungs als eine Mahnung an Spiel und Fröhlichkeit abschliesst. Die eigenthümlich schöne Nummer kam erst im Jahre 1756 ins Oratorium. Einen lauteren Charakter nimmt die Siegesfeier mit dem Duett und Chor: »Heil Judäa, selig Land« an. Die volksthümliche Richtung des ganzen Oratoriums spricht in dieser Nummer aus dem Hauptmotiv:



In der nächsten Scene, wo der Bote die unerwartete Meldung von neuer Kriegsgefahr bringt, haben wir in dem Satze: »Du sinkst — ach, armes Israel«, der Solo und Chor vereint, ein Musterbeispiel für die einfach anmuthige Art, in der Händel Aufgaben elegischen Styls zuweilen ausführt. Das Hauptstück der Scene ist aber ihre Schlussnummer, der Satz: »Blast die Trompet«, der wieder Solo (Judas Maccabäus und Chor verbindet. Was diese Nummer so eigen macht, das ist der Ausdruck des Todesmuths. Ganz anders als mit den Freudenklängen des ersten Actes ziehn hier die Kämpferschaaren hinaus ins Feld. Das ist kein fugirender, jubelnder und aufgeregter Gesang: Fest, ruhig und ernst klingt die Weise; stockend und abbrechend da, wo vor die Seelen der Gedanke an Fallen und Bleiben tritt. Im Orchester aber ist das Bild des Kriegs und der Schlacht in den prangendsten Farben aufgestellt. Was die Instrumente spielen:

Digitized by Google

in den stetigen einfachen Harmonien die schmetternden Rhythmen, die Trompeten immer oben an der Spitze, das ist echte alte Schlachtmusik, wie sie namentlich die dramatischen Werke der Venetianer um die Mitte des 17. Jahrhunderts darzustellen liebten. Die Verbindung dieses kriegerischen Sinnenrausches im Orchester mit dem Todesernst im Chor, macht den Satz zu einem der eigensten und eindringlichsten, die in seiner Art vorhanden sind, seinen Eindruck zu einem dämonischen. Der Schluss des Actes wendet sich einem Gegenstande zu, der mit der Haupthandlung in einem nothwendigen Zusammenhang nicht steht. Gedacht hat sich der Dichter die Sache so: Während die Kämpfer draussen mit ihrem Leben für Israel einstehen, wollen die Zurückbleibenden zum Heile von Volk und Land ihrerseits thun, was in ihren Kräften steht und zu diesem Zwecke vor allen Dingen die Götter der Feinde aus dem Cultus ausmerzen. Unter den Nummern, welche diesem Thema, der Abschaffung des Götzendienstes, gewidmet sind, zieht die Aufmerksamkeit die Arie: »Falscher Weisheit Truggespinste« besonders auf sich. Die Situation würde ein zorniges Stück erlauben. Händel verschob eine erregtere Nummer an den Ausgang des Actes, auf den Chor: »Nein, nimmer werfen wir uns hier«, der choralartig schliesst; an die Spitze der Scene setzte er aber jene freundlich ernste Arie, die aus einer von Händel's frühesten Opern stammt, aus der »Agrippina«. Namentlich die von Händel in vielen anderen Werken wieder verwendeten Begleitungsmotive dieser Nummer berühren mit holder Wehmuth.

Die Früchte der Bewegung, mit welcher der zweite Act schloss, sehen wir beim Anfang des dritten. In den reinen Formen, die von Altersher eingeführt waren, wird wieder Gottesdienst gefeiert. Die breite, inbrünstige Gebetsarie: »Vater des Alls«, welche die Scene einleitet, eine weitere Verwandte des Samsonstücks: »O hör' mein Fleh'n«, ist eine der schönsten Arbeiten ihrer Gattung. Günstige Zeichen vom Opferaltare her künden, dass Jehovah das Gebet erhören und ein glückliches Ende des

Digitized by Google

neuen Krieges verleihen wird. Diese Verheissung veranlasst eine Frau aus dem Volke, den Zustand der kommenden, friedlichen Zeit in einer hell, froh, naiv und glücklich gestimmten Arie auszumalen: »Dann tönt der Laut' und Harfe Klang«. Besonders eindringlich sind in diesem weit und breit bekannten Stücke die ruhig schwärmenden Stellen auf den Trillermotiven des Wortes »seraphisch«

Sie erinnern an einen ähnlichen Abschnitt in der Sopranarie: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« im »Messias«. Der neue Einzug des Siegers beginnt nun bald und zwar mit der volksthümlichen, im einfachsten Liedstyl gehaltenen Musik des »Seht, er kommt mit Preis gekrönt«. Ursprünglich stand dieser Satz nicht im Oratorium: Händel nahm ihn erst i. J. 1751 mit veränderter Instrumentirung aus dem inzwischen entstandenen »Josua« in den »Judas Maccabäus« herüber. Der weitere Verlauf des Actes bleibt nun Siegesfeier. Die Musikstücke, welche ihr gewidmet sind, hat Händel in der Mehrzahl überraschend kurz gehalten; ganz auffällig namentlich den Schlusschor, der wieder einmal die oft gebrauchten Worte: »Hallelujah und Amen« in Töne setzt. Die Solostücke sind in diesem Acte den Chören nahezu überlegen. Es befindet sich unter ihnen eine weitere Trompetenarie des Judas Maccabäus: »Mit Ehre sei Verdienst geweiht«, die indess nur selten aufgeführt wird. Das beliebteste Stück der zweiten Hälfte ist das in zweifacher Bearbeitung vorliegende Duett: »O holder Friede, reich an Lust«. Der Kern seiner Stärke liegt in den pastoralen Stellen auf den Orgelpunkten.

G. F. Händel »Josua«.

Als erstes der zwei neuen Oratorien, welche Händel seit Jahren in jedem Winter für seine Aufführungen schrieb, kam am 9. März 1748 »Josua« zu Gehör. Morell, der bedauerlicher Weise der ständige dichterische Mitarbeiter an den letzten Oratorien Händel's war, hat auch diesen Text in Acte und Scenen eingetheilt, die Ereignisse in der unmittelbaren Form des Dialogs vorgeführt. »Josua« hat wie »Salomo« und »Susanna« wohl die Einkleidung

Digitized by Google

eines Dramas, aber keine dramatische Entwicklung. Die Dichtung ist dem innern Kerne nach nichts als eine Zusammenstellung, eine zufällige Folge von Bildern aus der Zeit, da Josua die Israeliten über den Jordan nach Palästina zurückführte. Ganz verwunderlich sind zwischen die grossen Scenen aus der israelitischen Völkerwanderung kleine Liebesidyllen eingeschoben, zärtliche Begegnungen zwischen Othniel und Achsa, Figuren, welche bekanntlich in der Bibel gar nicht vorkommen. Ohne Zweifel hat Morell hier aus italienischen Quellen geschöpft. Auch die Italiener haben mehrfach die Geschichte des Josua zum Gegenstand biblischer Oratorien genommen; aber nicht die ganze, sondern nur den Abschnitt, da der Nachfolger des Moses vor Jericho lag. Die bekanntesten Oratorien des Titels »La caduta di Gerico« sind die von Baj und die von Caldara.

Musikalisch ragt »Josua« durch Eigenart in Form und Wesen nicht hervor. Seine am schärfsten ausgeprägten Einzelgestalten kommen den Nebenpersonen zu Gute: dem Liebespaar und dem Kaleb; sein Ideenkreis gleicht zum grössten Theile einer veränderten Neuauflage des dem »Josua« vorangegangenen »Judas Maccabäus«, der Rest ist bis auf einen kleinen Bodensatz mit Motiven des »Israel in Aegypten« bestritten. Trotzdem hat der »Josua« von jeher zu den beliebteren und durch vielfache Bearbeitungen und Einrichtungen bedachten Oratorien gehört. Er besitzt eine Reihe Chöre von glänzender Wirkung und unter den Sologesängen einige Nummern ersten Ranges. Der Umstand, dass in den Arien des »Josua« ein an Passagen und Figuren reicher Styl aussergewöhnlich vorwiegt, ist darauf zurückzuführen, dass das Solopersonal, für welches Händel das Oratorium schrieb, zufällig stark im Bravourstyl und im Coloriren war.

Abweichend von den meisten Oratorien hat Händel dem »Josua« keine grosse Ouvertüre, sondern nur eine bescheidene einsätzige Introduzione, eine Einleitung, die auf die Handlung gar keinen Bezug hat, vorausgehen lassen. Die Ereignisse, welche den ersten Act füllen,

Digitized by Google

sind: die Dankesfeier der Israeliten für den wunderbaren Durchgang durch den Jordan und das Erscheinen des Engels, welcher den Befehl bringt, Jericho zu nehmen. Als Anhang ist noch eine Scene der Begegnung zwischen Achsa und Othniel beigegeben, der, ehe er zur Schlacht zieht, die Geliebte noch einmal sieht. Der Dankesfeier sind fünf Nummern gewidmet. Sie beginnt mit dem Chor: »Ihr Söhne Israel schaart euch all zum Chor«, der leichten frohbewegten Tones beginnt, mit kurzen durch die Stimmen wandernden Motiven in die erregtere Feststimmung der Volksmenge übergeht und in einem dritten Abschnitt ein starkes Gefühl von Freude und Dank in fugirenden Formen breit ausströmen lässt.

Im englischen Texte liegt dem langen Gange des Themas dieses dritten Abschnittes:

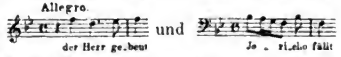
das Wort »ascend« zu Grunde und lässt über die bildliche Bedeutung der Stelle kein Zweifel. Der zweite Theil des Chors, von unbegleiteten Declamationsstellen sehr spannend eingeleitet (»In Gilgal und am Jordanstrom erschall« sind die Worte), giebt diesem von weltlich frohem Leben erfüllten Festbilde die feierliche und pathetische Wendung. Kaleb, an diesen Ausgang der Chorscene anknüpfend, preist in der Arie »Du Held der Weisheit« die Macht und Gnade Jehovah's. Das Stück, dessen Ausdruck nur einen Durchschnittswerth erreicht, gehört zu den Bassarien ältesten Styls, welche die Singstimme mit dem Harmoniebass zusammenkoppeln. Von grösserer Bedeutung ist die folgende Sopranarie der Achsa »O, wer erzählt«, die den Text in zwei scharf geschiedenen Hälften behandelt, im einfachen Trauerton die erste, wo der Zeit gedacht wird, die das Volk Israel in der egyptischen Knechtschaft verbrachte. Der zweite Theil feiert die Gegenwart mit Motiven der Violine, denen das Bild von dem raschen Lauf der Wasser des Jordan's zu Grunde liegt. Auch für den

Digitized by Google

folgenden Chor »Der späten Nachwelt sei durch uns bekannt« bediente sich Händel derselben malerischen Stütze. Die Achtelgänge welche die Singstimmen in feinen Nachahmungen durchführen, erinnern die Phantasie an die rollenden Wogen des Stromes. Das Stillestehen des Flusses hat Händel mit dem Mittel ausgedrückt, dessen er sich im Chorsatz so oft zur Auszeichnung des Wunderbaren bedient: durch a capella — Episoden, die in einfachster Harmonie die Worte hinsprechen. In diesen beiden Zügen erscheint der sehr wirkungsvolle Chor als ein genaues Seitenstück zu dem Satze »Die Fluth stand aufrecht wie ein Wall« im zweiten Theil von Händel's »Israel«. Auch die Schlussnummer der Dankesfeier: Josua's erste Arie »Weil Kidrons Bach«, ist zum grossen Theil auf malerische Motive aufgebaut. Der Nachsatz des Textgedankens lässt lange in der Composition warten und wird dann in einer geheimnissvollen, starren Feierlichkeit, von der an ihre Stelle festgebannten Singstimme gegeben. Mit der zweiten Scene beginnen die Abweichungen vom biblischen Berichte. Der Engel erscheint im Oratorium nicht dem Josua, sondern dem Othniel. Das Recitativ »Doch wer ist dies«, mit welchem der letztere der fremdartigen Gestalt entgegentritt, ist nur ein einfaches, sogenanntes secco-Recitativ, aber in seiner Art eines der bedeutendsten durch die malerische Kraft, mit welcher es die Bilder des Textes musikalisch aufleben lässt; die daranschliessende Arie »Sage, holdes Wesen, an« gehört in ihrer Mischung von ehrfurchtsvoller Scheu und freundlichem Zutrauen zu den eigenartigsten Sologesängen Händel's. Wenn der Engel, der sich nur in einem kurzen Satze (begleitetes Recitativ) vernehmen lässt, nach den Anweisungen des Componisten als Tenor gehalten ist, so widerspricht dies dem sonst und auch bei Händel üblichen Verfahren. Man denke nur an den Engel in der Weihnachtsmusik des »Messias«. Für die hier getroffene Besetzung mögen zufällige Personalverhältnisse bestimmend gewesen sein. Die Arie, mit welcher Josua dem Gebote des Engels entsprechend, den Befehl zum Aufbruch gen Jericho ertheilt,

Digitized by Google

erinnert in ihrem feurigen Character und in ihrer colorirten Führung an zahlreiche ähnliche Arien Händel's, welche frohem Muthe Ausdruck geben; ihr nächster Verwandter, den Motiven nach, ist die Arie im »Messias«: »Erwach, erwach zu Liedern der Wonne«. Der Chor schliesst diese zweite Scene mit dem Satze: »Der Herr gebeut und Josua wirkt«, eine Composition, die in den beiden Motiven



und entschlossene Kraft und frische Kampfeslust zusammenwebt. Das bedeutendste Stück in der jetzt folgenden, von Morell einigermaassen zur Unzeit eingeschobenen Liebesscene, ist das einleitende begleitete Recitativ des Othniel »Auf dies Gefild«. In seine Rede klingen die Rufe Achsa's »O Othniel« überraschend schön hinein. Für die etwas gewaltsame Einfügung von Achsa's Arie »Horch, 's ist der Vögel Morgenschlag« trifft wahrscheinlich den Dichter weniger die Verantwortung als den Componisten; denn es war eine besondere Liebhaberei Händel's, des grossen Naturfreundes, die Musik von Feld und Wald in seinen Opern und Oratorien zur Mitwirkung heranzuziehen. »Allegro und Pensieroso« bietet hierfür die zahlreichsten Beweise. Dasjenige Stück, an welches Händel hier anknüpft, ist die erste Arie der Galathea in »Acis und Galathea«. Die Instrumente, welchen diesmal die Aufgabe zugewiesen wird, die Concerte der gefiederten Sänger in poetische Erinnerung zu bringen, sind Querflöte und Solovioline. Den Uebergang aus der zarten Sphäre des Liebesidylls zur kriegerischen Action bildet ein Trompetensignal, welches den Othniel an seine Pflichten als Held erinnert und ihn der nach Jericho aufbrechenden Menge wieder zuführt. Der Chor, mit welchem diese den Act schliesst »Das Heer des Herrn verleih ihm Schutz und Glück«, ist nur kurz und durchweg in derselben kräftig frohgemuthen Simmung gehalten.

Der zweite Act bringt den Fall Jericho's und die Feier des Passahfestes zur Darstellung. Sein Schluss zeigt, wie die Israeliten durch die Aiter besiegt werden

Digitized by Google

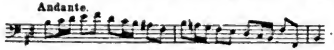
und diese Niederlage durch die Vernichtung des ganzen grossen Canaitenheeres rächen. Auch in diesem Acte ist wieder eine Scene für das Liebespaar eingelegt, die den Gang der Staatsaction einigermaassen verwirrend gerade in dem Augenblick unterbricht, wo Josua und das Heer mit dem Schwerte zum Entscheidungsschlage ausholen.

Am Beginn des Actes hören wir die historischen Posaunen von Jericho, welche Händel zu einem Marsche für volles Orchester mit Hörnern, Trompeten und Pauken umgestaltet hat. Der Marsch wird gespielt, während die Leviten die heilige Bundeslade im feierlichen Umzug um die Mauern der Stadt geleiten. Am Ende dieses Stückes ist die Stadt gefallen und der Chor feiert dieses Ereigniss in dem mächtigen Satze: »Ehre sei Gott«, einer Composition von breitem dreisätzigem Aufbau. Der Hauptsatz erregt und setzt in Staunen mit den in seltsamer Pracht hinwandelnden Solostellen der Trompeten und Hörner, mit den weit ausholenden Gängen der einzelnen Singstimmen. Er schlägt gewaltig an Herz und Phantasie mit den Tuttistellen, die auf energischen Motiven erst nur hineinzucken, endlich sich gebieterisch behaupten. Die Mitte des grossen Chorsatzes nimmt ein Tonbild ein »Die Völker beben«, welches die Majestät Gottes mit einer visionären Kraft schildert, wie sie auch bei Händel selten ist und wie gewöhnlich mit Mitteln, die einfach und elementar sind: rauschende Orchesterfiguren und compact declamirende Singstimmen. Nur in der sogenannten Repercussion, der Wiedergabe einer Sylbe auf demselben mehrmals hintereinander abgestossenen Ton

hat er von letzteren einen Effect verlangt, der auch im achtzehnten Jahrhundert schon zu den halb vergessenen Sängerleistungen gehörte. Der dritte Theil wiederholt den ersten in zusammengedrängter Form. Kaleb schildert, Aug' und Ohr auf die gefallene Stadt gerichtet, die Schrecken ihres Untergangs in einer hocherregten Arie »Seht, wie rast der Flammen Glut«, die in ihrem fanatischen

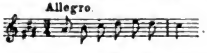
Ausdruck bei einer guten Ausführung eine ähnliche Wirkung erreicht, wie die Basserie des »Messias«: »Warum toben die Heiden«. Achsa wendet die Betrachtung von dem Unglück der Feinde hinweg aufs Allgemeine, auf die Eitelkeit irdischen Stolzes. Diese Arie »All ird'scher Stolz« hat in dem einfach lieblichen Ton, in welchen sie die Klage kleidet, ihre Eigenart.

Dem Passahfest ist eine einzige Nummer gewidmet, der Chor: »Allmächt'ger Herr im Himmelskreis«. Bei dessen Entwurf hat Händel die Beschreibung vorgeschwebt, welche die Bibel von anderen israelitischen Festen giebt, die mit feierlichen Tänzen gefeiert wurden. Auf diesen Gebrauch zielt die Figur



welche den Satz in der Art eines frei behandelten Basso ostinato durchzieht.

Der Schlusstheil des Actes, den Aufstand und die Niederwerfung der Aiter und des Landes Canaan umfassend, beginnt nach einem berichtenden secco-Recitativ des Kaleb mit einem klagenden Chor »Wie bald die stolze Hoffnung schwand«, der seine drei Theile in sehr kurzer Fassung giebt. Die Arie, mit der Josua das gedrückte Volk aufrichtet »Auf in neuem Kampfesmuth«, hat in ihrer harten Energie Seitenstücke im »Judas Maccabäus«. Das Hauptmotiv, welches den ganzen Kraftgehalt des Stückes in einen Brennpunkt sammelt



kehrt auch in dem anschliessenden Chor über den gleichen Text als belebendes Signal wieder. Der wirkliche Aufbruch des Volkes zum Rachezug erfolgt mit einem Orchestersatz, einem von dreifachen Trompeten geführten Marschstück, welches Händel aus seiner Oper »Ricardo« (v. Jahre 1727) herübernahm. Sonst begnügt er sich für solche dramatische Momente mit einem einfachen Bläsertusch, den in der Partitur ein »Flourish of trumpets« kurz andeutet. Die Hauptstelle der Scene ist jedoch der Chor mit Josua's Solostimme »Du Licht des Tags«, in welchem der Feldherr

Digitized by Google

der Sonne gebietet, stille zu stehen. Er ist eine der hervorragendsten Nummern des Oratoriums, lebensvoll im Ausdruck der wechselnden Stimmung der Menge, die aus dem Staunen in Jubel fällt. Das Wunderbare im dramatischen Vorgang anzudeuten, bedient sich Händel des einfachen Mittels einer liegenden Stimme: Erst in den Violinen, dann in den Trompeten klingt minutenlang das ā über die Tonfülle von Chor und Orchester hinweg. In erregt herausgestossenen kurzen Rhythmen ist die Aufregung gezeichnet, welche die Israeliten ergreift, als sie den Feind fliehen sehen; der Schluss wendet dieses Motiv in einen trauernden Character. Der Feind selbst kommt nicht zum Worte und gelangt auch für den Zuhörer in keiner Form zur deutlichen Wahrnehmung. Der »Josua« bietet an dieser Stelle einen starken Beleg, dass Händel mittlerweile dahin gelangt war, den theatralischen Ursprung des Oratoriums mehr und mehr ausser Acht zu lassen. Die in die Schlussscene des Actes eingeschobene Episode des Liebespaares nimmt insofern eine andere Wendung wie im ersten Acte, als Kaleb, der Vater der Achsa, das Stelldichein stört. Den tadelnden Worten, die er an Othniel richtet, verdanken wir die mild kräftige Arie des letzteren: »Völker, die den Ruhm erstreben«. Unter den beiden vorhergehenden Nummern des Abschnitts interessirt Othniel's Arie am meisten: »Kämpft der Held, nach Ruhm begehrend«, eine gesungene Gavotte, welche beweist, dass der Versuch, welchen Händel in »Semele« gemacht hatte, diese in der französischen Oper heimische Form in sein Oratorium einzuführen, Freunde gefunden hatte.

Die Vorgänge im dritten Acte sind der Empfang des Josua, der als Sieger aus der Canaitenschlacht heimkehrt, die Verteilung des eroberten Landes an die Stämme — und der Auszug des Othniel gegen Debir, die einzige noch trotzende Stadt. Für ihre Eroberung dankt ihm Kaleb mit der Hand der Achsa. So ist es dem Morell doch noch geglückt, die Liebesgeschichte, die er aus italienischen Quellen nahm, mit einer gewissen Würde in den historischen

Digitized by Google

Strom seines »Josua« einzulenken. In der zweiten Scene des Actes, der Landesvertheilung, hat Händel eine glänzende Leistung in dem Abschnitt niedergelegt, wo Kaleb das Seine mit der, bald vom Chore aufgenommenen Arie »Soll ich auf Mamre's Fruchtgefild« in Empfang nimmt. Es ist ein ebenso rührendes als erhabenes Stück, in einfachster Tonsprache und doch eindringlich in jeder Wendung — einer jener Gesangsätze, die für sich allein dastehen. Der reichste musikalische Segen ist auf die dritte Scene gefallen, da wo das Volk im schlichten Liedton den zurückkehrenden Sieger Othniel begrüsst mit der mittlerweile in den Musikschatz aller Völker übergegangenen Weise »Seht den Sieger ruhmgekrönt«. Sie wurde für den »Josua« geschrieben und erst später in den »Judas Maccabäus« übernommen. Eine zweite, bewegtere und kunstvollere, aber in ihrer Melodik ebenfalls ganz volksthümliche und reiche Glanznummer des Abschnitts ist die Arie der Achsa: »O hätt' ich Jubal's Harf«. Ihr nächstes Vorbild ist die letzte Arie der Israelitin im »Judas Maccabäus«: »Dann tönt der Laut' und Harfe Klang«.

G. F. Handel »Alexander Balus«.

Wenn das zweite der neuen Oratorien vom Winter 1748, der »Alexander Balus«, für die Praxis der Gegenwart so gut wie nicht vorhanden ist, so liegt die Schuld an der Dichtung. Sie schöpft ihren Stoff wieder aus dem Buch der Maccabäer und ist wiederum von Thomas Morell verfasst. Doch hat dieser die Unfähigkeit, welche er im »Judas Maccabäus« und im »Josua« bewiesen, in der neuen Arbeit noch bei weitem überboten. Der Titelheld, der Perserfürst Alexander Balus, freit, auf dem Gipfel seines Glücks als Herrscher und Feldherr, angelangt, um Kleopatra, die Tochter des Königs von Egypten. Er erhält ihre Hand. Doch der heimtückische Schwiegervater lässt die kaum angetraute Frau durch Räuber dem Alexander wieder entreissen. Auf dem Rachezug gegen Ptolomäus fällt der Schwiegersohn; sein Freund und Vasall, der Judenfürst Jonathan führt das Strafgericht zu Ende, schlägt das Heer der Egypter und tödtet ihren König. Durch diese Wendung gelangt

Digitized by Google

Israel plötzlich zu Freiheit und Herrschaft. Die ersten Acte bewegen sich ganz und gar im Geleise der italienischen Oper; gegen das Ende des dritten Actes platzt ohne alle Vermittelung das biblische Oratorium mit seinen glaubensstolzen Judenchören herein. Ein so unfertig aufgebautes Drama würde sich unsere Zeit nicht einmal als Gelegenheitsstück bieten lassen. Das Höchste, was demnach für das Werk zu erhoffen ist, wäre die Berücksichtigung einzelner musikalisch hervorragender Bruchstücke. Unter den Solonummern, die zum überwiegenden Theile aus Liebesarien conventioneller Art bestehen, sind einige Sätze hervorzuheben, welche auf die Partie der Kleopatra fallen. Ihre Arien zeichnen sich durch eine mit grosser Hingabe ausgeführte Instrumentation aus. Im ersten Acte hat sie eine der ersten Arie der Galathea ähnliche Nummer »Horch, horch, horch: er schlägt das goldne Spiel«, bei welcher ausser zwei kleinen Flöten auch Mandoline und Harfe mit dem Streichorchester concertiren. Ein intim gestimmtes Idyll ist auch die Nummer »Hier im Schirm der Waldesnacht«, mit welcher Kleopatra den dritten Act eröffnet. Noch ehe es zu Ende, brechen die Räuber herein (»Bethörtes Weib, du musst mit uns«), mit denen die Königstochter einen sehr bewegten Ensemblesatz ausführt. Eine der bedeutendsten Soloscenen, welche wir von Händel besitzen, ist der letzte Auftritt der Kleopatra »O bringt mich vor des Lichtes Pracht«, eine in Form und Empfindung ungemein bewegte Composition. Alexander's Hauptscene ist die zweigetheilte Arie »Furie mit gluthfunkelndem Auge«, mit welcher er seinen Todesgang antritt. Jonathan hat in der kurzen Arie »Der Gott, der schuf den Sonnenball«, einen frommen, geheimnisvoll umwebten Gesang, der ebenfalls allgemein gekannt zu sein verdient. Unter den Chören zeichnen sich der am Eingang des Oratoriums stehende Chor der Asiaten »Siegbegeistert kühn« und die Hochzeitsmusik des zweiten Actes aus. In der Nähe der letzteren steht auch ein Chor »O Lästersucht«, der ganz in demselben Gespensterstyl geschrieben ist, wie der

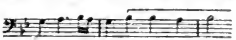
Digitized by Google

Neidchor im »Saul« und der Eifersuchtschor im »Heracles.« Dass diese Stücke ausserhalb des dramatischen Zusammenhangs ihre Wirkung behalten würden und für den Einzelvortrag berücksichtigt werden könnten, unterliegt keinem Zweifel.

G. F. Händel »Salomo«.

Von ganz gleicher Anlage und Art wie »Josua«, eine Folge dialogisirter Scenen ohne dramatischen Zusammenhang ist der »Salomo«, der in den Oratorienaufführungen des Winters 1749 im März zuerst vor die Oeffentlichkeit gelangte.

Nach der im Suitenstyl gehaltenen Ouvertüre beginnt der erste Act mit einer Scene, die uns den Gottesdienst vorführt, durch welchen die Einweihung des berühmten neuen Tempels, den Salomo hatte erbauen lassen, gefeiert wurde. Die Scene verläuft vorwiegend in Chorgesängen. Der letzte derselben »Preist all' im Lande« prägt den liturgischen Character in seiner Reinheit aus, die beiden ersten mischen denselben mit frohem Festesklang in ähnlicher Weise, wie das in Händel's Oratorien und in seinen Kirchenstücken so häufig geschieht. Durch die Grösse der Form, durch den Reichthum der Motive, die Energie und Pracht ihrer Durchführung, durch den Reiz der Wechselchöre, in welchen die acht Stimmen getheilt sind, gehören aber die beiden Stücke dieser Scene zu den glänzendsten Exemplaren ihrer Gattung. Den fesselndsten Eindruck übt in dem zweiten Chore »Aus frommer Brust« der Abschnitt aus, in welchem das Thema



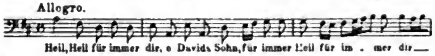
canonisch durchgeführt ist. Das Viertelmotiv (unter ——) wirkt minutenlang durch die Stimmen klingend wie das feierliche Geläute aus hundertthürmiger Stadt. Unter den wenigen Arien ist der die Scene schliessende Satz Salomo's »Erforscht ich gleich jed' Gras und Blum'« durch den einfach erhabnen Ausdruck frommer Demuth hervorragend.

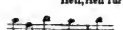
Die zweite Scene zeigt den König als glücklichen Gatten. Sie wird durch eine Reihe von Liebesgesängen ausgefüllt, in denen König und Königin ihr Glück preisen

Digitized by Google

und aufs Neue Treue geloben, die einen anmuthig, die anderen innig. Auch ein Duett ist darunter. In der ersten Arie der Königin (A dur) »Lieblich wie des Tages Pracht« fällt der Schluss »Aber zwiefach Heil dem Tag« durch den eigenthümlichen Ausdruck der erhöhten Stimmung, durch die plötzliche Ruhe in Harmonie und Melodie auf. Den Schluss der Scene bildet der Chor, dessen Anwesenheit bei dem traulichen Zusammensein des Ehepaares allerdings in Verwunderung setzt. Aus einem Hauptsatz von reizend einfacher Anmuth lenkt er ins malerische über mit Motiven, die an Lerchen und Nachtigallen, an kosende Lüftchen und alle Lieblichkeit einer stillen Parkscene erinnern.

Der zweite Act beginnt mit einer neuen Huldigungsscene, die von einem der mächtigsten Chöre getragen wird, den wir von Händel besitzen: dem Satze »Vom Altare wallend weht«. Vom leichten frohbewegten Tone aus entwickelt dieser Chor seine Stimmung immer gewaltiger. In dem Thema, welches dem fugirenden Mitteltheile zu Grunde liegt, ist die Verbindung vom Drolligen und Erhabenen bezeichnend zusammengedrängt:



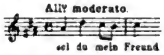


Von den beiden Arien, welche noch zur Scene gehören, ist die zweite vom Leviten gesungene: »O selig ist der weise Mann« ein Beweisstück für die Thatsache, dass in der Musik des grossen Händel auch das Zopfthum der Zeit einen Bestandtheil bildet.

Die zweite Scene des Actes schildert die historische Gerichtsverhandlung, in welcher Salomo den Streit der Mütter entschied, welche beide das eine und dasselbe Kind als das ihrige beanspruchten. Sie beginnt mit einem Terzett der beiden Frauen und des Salomo, welches die drei Personen jede für sich musikalisch scharf zeichnet Die ganze Scene ist überhaupt eine beachtenswerthe Leistung einer dramatischen Individualisirungs-

Digitized by Google

kunst, die mit wenigen scharfen Strichen jeder Gestalt ihre Besonderheit giebt. Die Synkopen der falschen Mutter prägen diese Figur sofort ein (in »Dein Urtheil verfügt«). Mit ernster Hingabe und Liebe ist das schlichte liebenswürdige, leidende, in seiner einfachen Tiefe rührende Wesen der ersten Frau, der rechten Mutter, gezeichnet. Schon im Terzett, »Ach kein Wort« gewinnt sie mit dem kindlich naiv wiederholten Bittmotiv auf



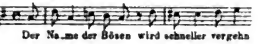
Aller Herzen und bleibt in ihnen als eine der lieblichsten Frauengestalten der Händel'schen Kunst in Erinnerung. Händel hat die Freude, mit welcher er selbst bei diesem Musterbild einer Mutter aus dem Volke verweilte, auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er ihr, nachdem die Scene eigentlich — namentlich auch durch den gemüthlich freudevollen Chor: »Wer vom Ost hin bis zum West ist so weis' als Salomo?« — zu Ende geführt ist, noch eine prächtige Arie im pastoralen Tone: »Am klaren Bach« übertrug. Den Schluss des Actes bildet ein abermaliger, mit Trompeten und Hörnern ausgestatteter Freudenchor: «Schallt laut, ihr Chöre, zu Salomo's Preis«, der den bürgerlich einfachen Grundton, welcher durch die Chorscenen des »Salomo« geht, in besonderer Deutlichkeit veranschaulicht.

Den dritten Act des Oratoriums hat Händel sehr ungenirt dazu benutzt, um ohne alle Rücksicht auf Drama und Handlung frei zu musiciren. Die Königin von Saba stattet hier dem weitgenannten Herrscher zu Jerusalem ihren Besuch ab. Gleich in der ersten Arie,' in welcher sie für den durch einen flotten Orchestersatz markirten prächtigen Empfang dankt: »Jeder Anblick, der sich beut«, sagt sie, das Liebste, was ihr hier geboten werden könnte, sei Musik. Und nun beginnt ein förmliches Concert im Concert. Genau wie im »Alexanderfest« lässt Händel jetzt die typischen Saiten der Tonkunst nach einander spielen. Es kommt erst ein lieblich und sanft bewegter Chor: »Hebt im Chor der Stimmen Klang«, dann ein kriegerisch erregter, wilder: »Braust wie Sturm und rast in Wuth«

Digitized by Google

(achtstimmig), dann ein langsam schmachtender und in Dissonanzen klagender: »Singt die Qual verschmähter Liebe«, dann einer, der die Rückkehr des Seelenfriedens in milden Gängen malt: »So rollt die Wog'« und verklärt ausklingt. Er ist vielleicht das poesievollste Stück des Actes. Darauf werden noch zwei Arien zum Preis des Tempels und ein grosser Chor in Händel's festlichem Kirchenstyl: »Preist den Herrn« gesungen. Die Königin von Saba verabschiedet sich in einer munteren, freundlich heiteren Arie: »Wie prangt so reich der Matten Grün« und in dem mit Salomo gesungenen Duett: »Alles Glück, das Weisheit gewährt«.

In dem Chore, der das Werk schliesst,



spielen die Syncopen noch einmal auf die Gerichtsscene und den Gesang der falschen Mutter an.

Wenn »Salomo«, welchen Mendelssohn *) sehr liebte, bis jetzt wenig bekannt geworden und, wenn überhaupt, nur in Bruchstücken zur Aufführung gekommen ist, so kann für ihn vielleicht gerade so gut noch eine günstige Zeit kommen, wie für »Acis« und wie für »Heracles«, die beide ebenfalls erst in den letzten Jahrzehnten ihren festen Platz in den Chorvereinen erhalten haben. Dichterisch hat er darauf genau so viel Recht wie der »Josua«; musikalisch steht er dem »Alexanderfest« sehr nahe. Das andere Oratorium, welches mit dem »Salomo« gleichzeitig die Neuigkeit der Frühlingssaison des Jahres 1749 bildete, Händel's »Susanna« dagegen hat keine Aussichten, sich jemals einzubürgern. Der Stoff ist für unsere Zeit anstössig, die Behandlung verlegen und an mehreren Punkten geschmacklos. Wenn am Ende des Actes die zwei Lüstlinge im Greisenhaar, die beiden Richter, wie junge Gecken schmachten und glühen, so versetzt uns das in Lustspielstimmung. In Händel's Oratorium soll aber der Fall tragisch aufgefasst werden: Der Chor tritt ein und

G. F. Händel »Susanna«.

*) Nach einer Mittheilung des Herrn Rockstroh in Grove's Lexicon, S. 548.

Digitized by Google

singt feierlich »Gott der Herr kennt ihre List«. Dem Dichter mag es sehr schwer geworden sein, den Chor in diesem Oratorium überhaupt unterzubringen. Es sind deshalb auch viel weniger Chorsätze in der »Susanna«, als in jedem anderen Händel'schen Oratorium. Bei einigen diente, wie beim »Israel«, das vielbesprochene Magnificat D. Erbas' als Vorlage. Die meisten dieser Chorsätze haben die Rolle des Chors in der antiken Tragödie; sie sind alle ernst im Ton und zeichnen sich durch Strenge der Arbeit und einen vollen Gehalt aus. Der erste geht gleich über einen basso ostinato, dessen Motiv das im 17. und 18. Jahrhundert viel benutzte der chromatischen Scala ist. Ein anderer reiht sich den bekannten Chören Händel's an den Neid, an die Eifersucht, an die Lästersucht, an das Licht, an. Er ist an die Unschuld gerichtet und zeichnet das liebliche Wesen dieser Tugend vornehmlich durch den zarten Ton der anrufenden Accorde. Unter den wenigen wirklich dramatischen Chören des Oratoriums ist der »Der Spruch ist gefallen«, ein gewaltiges, hochgestimmtes Stück realistischer Natur. Auch unter den Solosätzen des Werks sind Arbeiten, die in Bezug auf dramatische, äusserliche Charakteristik hervorragen. Das beste davon ist das Terzett der Susanna mit den beiden Richtern, ein Seitenstück zu dem Satze, welchen in »Salomo« der König mit den beiden Müttern ausführt. Die Mehrzahl aller Arien sind Liebesgesänge. Von ihnen behaupten die von Susanna und Joachim im ersten Act gesungenen den vordersten Platz.

Die beiden letzten Oratorien, welche Händel überhaupt schrieb, haben wieder einen wirklich dramatischen Charakter.

G. F. Händel »Theodora«.

Die »Theodora«, welche, als nächstes Oratorium der »Susanna« folgend, im Sommer 1749 geschrieben und im März des nächsten Jahres zum ersten Male aufgeführt wurde, gehört der Dichtung nach einer Gattung an, welche in der italienischen Schule sehr reich vertreten war, dem legendarischen oder Märtyrerroratorium. Die Geschichte spielt zur Zeit der Diocletianischen Christen-

Digitized by Google

verfolgung: Theodora ist der Name einer Römerin aus vornehmem Geschlecht, welche, in Antiochien zum Christenthum übergetreten, sich weigert, das Namensfest des Kaisers nach heidnischem Brauche mitzufeiern. Zur Strafe verurtheilt sie Valens zum entehrenden Venusdienst. Didimius, ihr Geliebter, römischer Officier, der insgeheim ebenfalls Christ geworden ist, befreit sie, noch ehe die Strafe in Vollzug getreten, aus dem Gefängniss, indem er die Kleider mit ihr tauscht und an ihrer Stelle den Platz in der Zelle einnimmt. Als die List entdeckt ist, wird er zum Tode verurtheilt. Theodora, dies hörend, kehrt wie Verdi's Aida freiwillig zurück und stirbt mit dem Geliebten.

Auf die Musik zu diesem Oratorium hat Händel selbst, wie wir wissen, sehr viel gehalten. Man muss aber ihren Werth nicht in den Chören suchen und nicht die grossen dramatischen Volksscenen erwarten, die z. B. der »Samson« oder der »Belsazar« enthält. Was sie in Styl und Ausdruck durchschnittlich bieten, gehört nicht in's Gebiet des Gewaltigen; doch sind sie darum der eigenthümlichen Merkmale nicht baar. Diese äussern sich unter den diesmaligen Heidenchören in einer freundlichen Milde, ähnlich wie sie Mendelssohn's »Paulus« für die entsprechenden Stücke in Anwendung bringt. Am schärfsten prägt sich unter ihnen der Männerchor ein, welcher am Eingang des zweiten Actes bei der Kaiserfeier zum Preis der Cyprischen Göttin angestimmt wird: »Venus lachend aus der Höh'«. Unter den Chören der Christen ist der bedeutendste der dreitheilige Satz am Schluss desselben Actes: »Er sah den Jüngling ruhn«, der mit dramatischem Schwung und ergreifend die Scene schildert, wie Christus den todten Sohn der weinenden Mutter lebendig wiedergiebt. Der Schwerpunkt der musikalischen Arbeit der Theodora liegt jedoch in den Arien, und namentlich in den Arien der christlichen Personen des Dramas: der Theodora, ihrer Freundin Irene und des Didimius. Von der Hingabe, welche ihnen Händel gewidmet hat, legt schon die kunstvolle Durchführung des Accompagnements

Digitized by Google

Zeugniss ab. Kein zweites Oratorium Händel's hat soviele Sologesänge mit obligaten Instrumenten, mit einem so vollstimmigen und so sorgfältig aufgezeichneten Streichorchester. Die hervorragendsten unter ihnen sind die, in welchen die christliche Welt- und Lebensanschauung zum Ausdruck gebracht wird: Theodora's »Fahr', stolze Welt, dahin«, Irene's »Schnöder Schmeichler . . . Abgott du«, ebenderselben »Wie das ros'ge Morgenroth« im ersten Acte, die Gefängnissscene mit der von einsamen Flötentönen so mysteriös belebten Traumsinfonie im zweiten Acte, das Schlussduett der Liebenden am Ende des Oratoriums. Der einfache Klang sanfter Ergebung, welcher aus diesen Scenen klingt, ist der Grundton für die Stimmung des Werkes. Er hat ihm jederzeit bei den spärlich zu verzeichnenden Aufführungen eine Reihe stiller Freunde gewonnen. Auf sinnige Gemüther übt zudem noch der Reichthum an Sentenzen und schön geformten Gedanken eine besondere Anziehung aus, welche die Sprache der Dichtung auszeichnet. Er ist eine Frucht ihrer Abstammung: Th. Morell giebt in der Vorrede selbst die französische Quelle an. Trotz dieser Vorzüge dürfen wir aber nicht hoffen, das Oratorium in die Reihe der laut gefeierten Händel'schen Festoratorien einrücken zu sehen.

G. F. Händel »Jephta«.

Auch Händel's letztes Oratorium »Jephta« gehört zur Classe der biblisch dramatischen. Es behandelt die Geschichte des israelitischen Heerführers, der durch ein unbedachtes Gelübde die Tochter opfert, dieselbe, welche mit Beschränkung auf die Hauptscenen den Inhalt des kleinen Oratoriums Carissimi's bildet. Thomas Morell hat das Textbuch wahrscheinlich mit Benutzung italienischer Vorlagen, unter denen Porsile's im Jahre 1724 componirtes »Il sagrifizio di Gefte« das bekannteste Werk war, verfasst. Eine echt italienische opernhafte Zuthat ist die Figur des Hamor, des Liebhabers der Tochter des Jephta. Aehnlich wie in Metastasio's »Isacco« stellt sich in der letzten Stunde ein Engel der Ausführung des greulichen Menschenopfers entgegen: das Gelübde Jephta's wird in einer gemilderten Form verwirklicht: Iphis bleibt unvermählt

Digitized by Google

und widmet sich dem Dienst des Herrn. Eine ausgeprägt katholische Wendung, welche kühn die klösterlichen Ideen des Mönchs- und Nonnenthums auf den alttestamentlichen Boden verpflanzt.

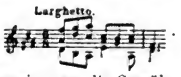
Bekanntlich erblindete Händel während der Arbeit an »Jephta«. Das Autograph der Partitur, welches von der deutschen Händelgesellschaft im Jahre 1885 im getreuen Abdruck veröffentlicht worden ist, gestattet uns, die Spuren der weiter und weiter um sich greifenden Augenkrankheit in dem Verfall der Schriftzüge zu verfolgen. Die innere Natur der Musik lässt auf einen leidenden Componisten schlechterdings nicht schliessen; hat das traurige Geschick Händel's auf seine Phantasie überhaupt Einfluss gehabt, so will es uns scheinen, als sei es ein vertiefender gewesen. Denn etwas Rührenderes als die Ausgangsscene des zweiten Actes, die Schilderung, wo mitten in die Freude der Siegesfeier die Nachricht von dem Unglück herein kommt, welches über der Familie des Siegers steht — etwas Rührenderes als diese Scene hat Händel überhaupt nicht componirt. Sie findet in der ganzen Oratorienlitteratur nicht ihres Gleichen. Aber der Werth der Musik in »Jephta« beschränkt sich nicht auf diesen Glanzpunkt: mit wenigen Ausnahmen sind wieder einmal in diesem Oratorium die Chöre alle vom ersten Rang.

Das Oratorium beginnt nach einer Ouvertüre, die den Styl und Charakter einer Suite hat, mit einer Scene, in welcher Zebul den Entschluss der Führer des israelitischen Volks mittheilt: das Joch der ammonitischen Herrschaft durch Krieg abzuschütteln. Der bisher verbannte Bruder des Sprechers, Jephta, soll der Feldherr sein. Als den Haupterfolg eines glücklichen Zuges sieht Zebul mit dem Volke die Befreiung vom Götzendienst und die Rückkehr zur Anbetung Jehovah's an. Der Hauptsatz, in welchem dieser Gedanke Leben gewinnt, ist der Chor: »Nicht mehr der Cymbeln Klang erschallt«, ein mit kurzer Einleitung versehenes zweitheiliges Tongemälde. Der erste Theil entwirft hauptsächlich mit instrumentalen

Digitized by Google

Mitteln, voran das in keinem Tacte fehlende Tanzmotiv: ein Bild von der lauten, leeren Fröhlichkeit des heidnischen Götzendienstes. Der zweite stellt diesem eine fugirende Hymne gegenüber, die Freudigkeit mit Feierlichkeit und Innigkeit, als Merkmale des Jehovahcultus vereinigt.

Die Ankunft Jephta's veranlasst zu einer Reihe von Sologesängen, die den Preis von Tugend, Treue und Gottvertrauen, das Weh des Scheidens von Gatten und Liebenden und die Hoffnung auf glückliche Wiederkehr zum Inhalt haben und sich auf Jephta, dessen Gattin Storge und das Liebespaar Hamor und Iphis vertheilen. Den Gang der Handlung halten diese Stücke ohne rechte Nothwendigkeit auf; das musikalisch Hervorragendste unter ihnen ist die Arie der Iphis: »Sei dein Herz, das du mir gabst«, mit dem wiederholt auftretenden eigenthümlichen Halbschluss:



Auf diese Scene, die eine Concession an die Gewöhnungen der Oratorienbesucher der Zeit war, hat der Dichter eine dramatisch sehr wichtige Ergänzung des biblischen Textes folgen lassen, einen Auftritt, in welchem uns geschildert wird, wie Jeptha dazu kommt, das verhängnissvolle Gelübde zu thun. Leider hat Händel die gute Intention seines Dichters nur sehr schwach unterstützt und sich darauf beschränkt, den inhaltsschweren Monolog des Jephta: »Was soll das wilde Spiel etc.« am Schlusse dadurch zu markiren, dass Violinen zum Recitativ hinzutreten. Die Scene schliesst damit, dass Volk und Führer eintreten und sich im Gebet zu Jehovah vereinen, in dem in der Empfindung sehr bewegten, motivreichen Chorsatz: »O Gott, sieh unsre Drangsal an«, der zum Schluss den liturgischen Grundton immer stärker durchklingen lässt. Ihm folgt nun die Scene, die in anderer Form einen schon dagewesenen Auftritt wiederholt. Storge ist durch Traumbilder in Besorgniss gerathen, diesmal um das Geschick der Tochter. Die Arie: »Schreckensbilder gross und bleich« schildert die schlimmen Phantasien in einem sehr lebendigen und

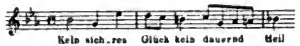
Digitized by Google

anschaulichen Ton. Iphis tröstet mit der im freundlichen Tanzton (Bouree) gehaltenen Arie: »Beglückter Tage Morgenroth«. Das Heer bricht endlich zum Feldzug auf. Der Act schliesst mit dem mächtigen zweisätzigen Chor: »Wenn er gebeut im Donnerschall«, einem jener Stücke, welches die Händel'sche Hauptkunst gewaltiger Naturmalereien breit entfaltet. Das Bild, welches der Phantasie des Componisten vorschwebte, ist das des wilden Wogenwetters auf See, angeblickt von dem sicheren und sonnenbeschienenen Strande.

Von ähnlichen malerischen Vorstellungen ist der erste Chor belebt, den das Volk nach dem Eintreffen der Siegesnachricht im zweiten Acte anstimmt: »Cherub und Seraphim«. Er schildert das Walten der himmlischen Heerschaaren: im ersten Satze die leichte Lieblichkeit, im zweiten die schrankenlos, unaufhaltsam dahinfahrende Gewalt ihres Doppelwesens. Es folgen nun eine Reihe von Arien, welche die erste Begegnung des liebenden Paares schildern. Auch Jephta tritt auf, dem Herrn zu danken, der zum Sieg verholfen hat. Die Scene, in der er die Arie: »Jehova's Arm mit starkem Streich« singt — wie auch den Chor — müssen wir uns im Lager des heimkehrenden Heeres denken. Der officielle Einzug beginnt erst mit der ausserordentlich lieblichen Sinfonie im Sicilianenstyl, welcher die Arie der Iphis folgt: »Sei gegrüsst wie Tagespracht«. Es ist ein Stück im leichtesten Styl, eine Gavotte und in dieser Richtung dem »Seht, er kommt mit Preis gekrönt« aus »Josua« verwandt. Ein Knabenchor nimmt es auf. Wir erwarten, dass der Festgesang immer lauter, lebendiger und gewaltiger wird. Da klingt Jephta's Stimme klagend und entsetzt mit dem Recitativ dazwischen: »Grauen . . . grässlich tönt dies Lied!« Die Arie: »Oeffne, du dunkles Grab, den Schlund« spricht die fassungslose verwirrte Stimmung aus, in welche ihn dieser Empfang, der Anblick der Tochter, versetzt. Storge, die Mutter, Hamor, der Bräutigam, geben in hocherregten Gesängen dem Entsetzen und der Verzweiflung Ausdruck, welches sie über das jetzt erst kund gewordene Gelübde

Digitized by Google

und seine tragischen Folgen empfinden. Die nächstbetheiligten vereinigen sich zu einem Quartett. Dann sucht Iphis sanft ergeben zu trösten, Jephta bricht noch einmal mit seiner Seelenqual hervor. Der Chor endet die hochdramatische Scene, in der jedes Stück eine volle Meisterleistung ist, mit dem wunderbaren Satze: »Wie hart«. Der ganze erhabene Abschnitt ist wieder einmal ein Denkmal von Händel's herrlicher Natur, ein Zeugniss seines edlen, mitleidvollen Herzens und seines grossen, frommen Sinnes, der aus allem Elend und Leid Trost und Ausweg fand. Wie viele solcher ergreifenden und wieder erhebenden Trauerscenen in seinen Oratorien! Alle unter einander ähnlich in einzelnen Punkten des Technischen, z. B. in der reichen Accordmodulation der langsamen Einleitungssätze, die auch hier in dem schönen Largo »Wie hart« jede Regung der Empfindung mit der Genauigkeit eines Uhrzeigers nach Aussen mittheilt — und doch alle wieder eigen! Das Individuelle an der grossen Chorscene der Jephtha bilden die folgenden Sätze: der weiche, ausdrucksvolle Canon: »Unsre Lust kehrt sich in Klagen«, die Fuge mit dem sprechenden Thema:



und der so männlich gefasste, den Schmerz in Pausen niederdrückende Schlusssatz: »Doch glaubt — was uns geschieht, ist recht«.

Der dritte Act bleibt zunächst auf der Höhe von Kunst und Empfindung, in welche uns der Schluss des zweiten versetzt. Die erste Scene, welche uns den Jephta von seinem blinden Wüthen zu sanfter Ergebung genesen und in rührenden Himmelstönen für sein Kind betend zeigt, der Abschied der Iphis, der von wehmuthsvollem Stocken in eine verklärte Durmelodie übergeht, der grosse Gebetschor: »Bange Furcht« — alle diese Stücke sind ergreifende Leistungen einer genialen Seelenmalerei. Schwächer wird die Musik beim Erscheinen des Engels, wie denn überhaupt die italienische Schule und der aus ihr im Wesentlichen hervorgegangene Händel am Romantischen

Digitized by Google

in der Regel etwas theilnahmslos vorbeigehn. Die Sinfonie vor der Engelsarie ist das Beste von der kurzen Scene. Nachdem die Entscheidung gefallen, sagt die Musik das Wichtigste in der Arie des Jephta: »Auf ewig sei gelobt«, in dem Quintett, dem einzigen seiner Art in allen Oratorien Händel's: »Was in dir mein eigen war« und in dem Schlusschor: »Du Haus von Gilead«, der von rauschender Freude in den Ton frommen Dankes überlenkt.

Zu diesen vierzehn Oratorien Händel's, welche bis auf den Chor und die Dreitheilung dem alten italienischen Begriffe der Gattung entsprechen, treten nun einige weitere Gruppen oratorischer Werke, welche im Wesentlichen als neue Bildungen Händel's zu betrachten sind.

Die kleinste, aber durch den Gehalt der beiden Werke bedeutendste dieser Gruppen ist diejenige, welche den »Israel« und den »Messias« umfasst. Diese beiden Oratorien haben mit der im Vorhergehenden durchwanderten Hauptgruppe den biblischen Stoff gemeinsam, aber sie stellen denselben nicht direct dramatisch dar, sondern sie verbinden die Hauptbilder des geschichtlichen Verlaufes durch die Mittheilungen eines Erzählers und sie sind wie liturgische Werke ganz auf biblischen Text gestellt. Namentlich »Israel« lässt das Vorbild klar erkennen, nach welchem Händel diese neue Art Oratorien entwarf. Es sind die alten Historien des Carissimi und des Heinrich Schütz, welche in diesem Werke wieder aufleben. Namentlich Carissimi erkennen wir bis auf Einzelheiten wieder, insbesondere in der Freiheit einerseits, in der Grundsätzlichkeit andererseits, mit welchem der erzählenden Partie die musikalischen Mittel zugewiesen werden. Aber das alte, ehrwürdige Muster erscheint bei Händel in einer fast hundertfachen Vergrösserung, innerlich gehoben und äusserlich zu einem Umfang ausgestreckt, welcher den Gedanken an die kirchliche Verwendung dieser neuen Historien vollständig ausschliest. Weniger augenfällig, aber trotzdem thatsächlich ist die Verwandtschaft, welche zwischen dem »Messias« und der alten »Historie« besteht. Bei diesem

G. F. Händel »Israel in Egypten«.

Werke hat der Grundriss der Historie einige Verschiebungen erlitten; aber er ist trotzdem Grundriss geblieben.

Den »Israel« unterscheidet noch eine zweite Eigenschaft von allen Oratorien Händel's. In keinem andren ist der Chor so reich verwendet, wie in diesem Werke. Der »Israel« ist das ausgebildetste Exemplar der Gattung des Chororatoriums; als solches bis heute noch nicht überboten. Zur Zeit seiner Entstehung — das in 27 Tagen geschaffene Oratorium wurde am 4. April 1739 zum ersten Male aufgeführt — musste dieser Chorcoloss wie eine Demonstration wirken. Die Aufnahme schlug Händel nach den Versicherungen von Zeitgenossen nieder. Suchte er für die Folge durch Aenderungen und Einlagen das solistische Element günstiger zu stellen und damit dem Zeitgeschmack entgegenzukommen, das Publikum fasste keine Liebe zum »Israel« und verstand nicht den Zusammenhang, welcher zwischen den grossen Vorgängen und Ideen des Werkes auf der einen Seite und auf der anderen den grossen Chormitteln bestand. Auch heute hat dieses Verhältniss noch keine gründliche Aenderung erfahren. Wir sind zwar mit Chorvereinen und Choraufführungen in Deutschland leidlich gesegnet, aber vollendete, namentlich auch nach geistiger Seite vollendete Chorvorträge, wie sie der »Israel« verlangt, gehören immer noch zu den Seltenheiten. Für musikalische Naturen ist Händel's »Israel« ein Quell der Bewunderung und Freude, der kaum ausgeschöpft werden kann. Namentlich Mendelssohn war ein begeisterter Freund dieses Riesenwerks.

»Israel in Egypten« gehört unter die grossen Kunstwerke, welche von der Mitte oder vom Ende aus in Angriff genommen worden sind. Bald nach Beendigung des »Saul« am 4. October 1738 begann Händel mit der Composition des Preisgesanges der Israeliten nach dem 2. Buch Mosis, der jetzt den zweiten Theil des Oratoriums mit der Ueberschrift »Moses Song« (»Moses' Lied«) bildet. Erst mit der fertigen Arbeit scheint dem Componisten der Gedanke an ihre praktische Verwendung gekommen zu sein. So schickte er denn die Leiden und die wunderbare Rettung

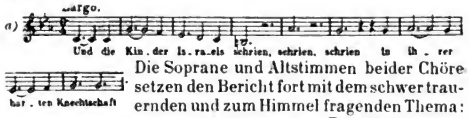
Digitized by Google

voraus, anfänglich sehr weit ausholend. Die Todtenklage um Joseph bildete einen ersten Theil, dann erst kam die Schilderung der Plagen als zweiter. Zu der Todtenklage benutzte er die Musik der Trauerhymne auf den Tod der Königin Carolina, an die er schon bei der Todtenklage um Saul einmal gedacht hatte. Bei dieser Gelegenheit erhielt die Trauerhymne das kurzgehaltene Orchestervorspiel in Gmoll, welches auch jetzt noch, nachdem die Hymne selbst und die Todtenklage um Joseph als erster Theil des Oratoriums wieder gestrichen worden ist, mit Fug und Recht als Einleitung zu »Israel in Egypten« gespielt werden darf. Zu jedem Oratorium gehörte von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab eine Ouvertüre. Begnügte sich Händel zuweilen auch, wie beim »Josua«, mit einer kurzen, einsätzigen Einleitung; ganz fehlen liess er sie nirgends. »Allegro ed Pensieroso« macht eine scheinbare Ausnahme. Wir wissen jedoch, dass dieses Werk durch ein Concerto grosso eingeleitet wurde.

Später ersetzte Händel die Trauerhymne durch den ersten Theil des »Salomon«, hielt also in einer anderen Form immer daran fest, dass auch der »Israel« wie alle übrigen Oratorien Händel's drei Theile haben sollte. Erst nach seinem Tode hat sich das Verfahren herausgebildet, mit dem Händel'schen zweiten Theile, dem »Exodus«, zu beginnen. Wird diesem das schöne, schwermüthige Vorspiel zur »Trauerhymne« vorausgeschickt, so thut man gut, die ersten Tacte des Recitativs, mit welchem der Erzähler (Tenor) einsetzt: »Now there arose«, »Nun kam ein neuer König«, dem Ouvertürenschluss in der Harmonie etwas anzupassen. Dass Händel von einem richtigen Gefühle geleitet war, wenn er das Oratorium vom Tode Joseph's beginnen liess, wird Niemand in Abrede stellen können; denn dieser Anfang, welcher uns ohne alle weitere Vorbereitung mitten in die Krisis, in das grösste Leid des Volks Israel hineinversetzt, hat etwas Gewaltsames. Wenn Händel den zweiten Satz der Erzählung: »Und die Kinder Israel schrien in ihrer harten Knechtschaft und

Digitized by Google

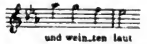
ihr Schreien stieg auf zu dem Herrn. Sie erlagen der Arbeit und weinten laut um Rettung« — nicht mit ins Recitativ nahm, sondern in die Form eines geschlossenen Satzes brachte, so führte er schon durch diese blosse Wendung und Wahl der Form den Hörer auf den Kern und die Spitze des Berichtes hin. Diese Wirkung wäre auch jedem anderen Componisten auf Grund des Carissimi'schen Beispiels, oder auf Grund einfachen Nachdenkens erreichbar gewesen. Aber das eigentlich Händel'sche ist es: wie er die gewählte Form dazu benutzte, um den Gegenstand, der zu schildern war, zu einem Bilde auszuführen, welches wir zu den gewaltigsten und ergreifendsten in seiner Gattung zählen müssen. Die Entwickelung dieses kunstvollen Satzes ist gänzlich ungesucht und scheinbar wie von selbst gekommen. Im Anschluss an das vorausgehende Tenorrecitativ beginnt das Altsolo:



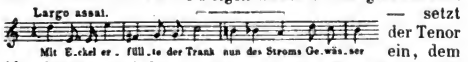
Die Soprane und Altstimmen beider Chöre setzen den Bericht fort mit dem schwer trauernden und zum Himmel fragenden Thema: *a*. Die Violinen haben demselben ein auf den ersten Blick kaum wichtig erscheinendes Motiv vorausgeschickt: *b*. Die Bedeutung dieser Figur wächst aber, sobald dieselbe von den Tenören (die Soprane begleiten in der oberen Terz) zu den Worten: »Sie erlagen der Arbeit und weinten laut« aufgenommen wird. Sie wird bald zum Grundtext der musikalischen Schilderung. Der zugleich ruhelose und müde Gang dieser Viertel spiegelt der Phantasie des Hörers das vom Frohnvoigt getriebene, bis zum Tode erschöpfte Volk vor; der Nonensprung und die anschliessende Halbe klingt wie ein Aufschrei. Bald bringt Händel die beiden Themen *a* und *b* zusammen und

Digitized by Google

breitet, auf sie gestützt, das grosse Gemälde von dem leidenden, klagenden und zagenden Volk Israel aus, bald spannend, bald rührend. Hier fesselt uns



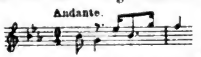
das Bild der gehäuften Mühsal und Plage, dann tritt wieder der klagende Ton des vor unser Gemüth, dann lauschen wir, von leiser Hoffnung bewegt, wieder der feierlich-breiten Melodie, welche die Noth des Volkes Gottes hinauf zum Herren tragen soll. Den Mittelpunkt der grossen meisterhaft und männlich geschilderten Scenen nimmt die Rückkehr zu dem Thema des Altsolo (a) ein. Die Bässe stimmen es zuerst an. Von hier ab drängt Händel die Hauptpunkte seines Berichtes noch einmal, eng an einander gezogen und mit gesteigertem Nachdruck, zusammen und schliesst mit besonderer Betonung: »sie weinten laut um Rettung und ihr Schreien drang auf zu dem Herrn«. Der Herr hat gehört und hilft. Er schickt die Plagen über das egyptische Land: »Des Stromes Gewässer ward zu Blut« berichtet der Tenor im Recitativ. Der Chor malt die Folgen dieses Verhängnisses aus:



— setzt der Tenor ein, dem Alt, Sopran und Bass fugirend folgen. Das Thema mit seinen gewaltsamen auf- und abstossenden Eingangsintervallen, mit dem chromatischen Jammer in der zweiten Hälfte (siehe die eingehakte Stelle) entspricht dem Texte fast zu deutlich. Und doch ist es nicht Original, sondern dem Amollstück (No. 5) der »Vierten Sammlung« Händel'scher Clavierstücke entnommen. Auch dort wird es zu einer Fuge ausgeführt, aber anders als hier im Chore, der viel kürzer als das Clavierstück ist und sich viel mehr auf den chromatischen Theil des Themas stützt. Mit diesen chromatischen Noten markirt Händel einige Abschlüsse höchst eindringlich, leidenschaftlich laut herausklagend an der Bassstelle (Tact 29 ff.), leise weinend und wimmernd beim letzten Einsatze des Sopran. Die nächsten Plagen hat Händel, der beim »Israel« den Text selbst zusammenstellte, etwas abweichend vom

Digitized by Google

biblischen Berichte aufgeführt. Es ist eine ganz andere Reihenfolge entstanden und die einzelnen Plagen sind ungleichmässig behandelt; die einen breit und ausführlich geschildert, andere nur kurz angeführt. So werden die Froschplage, die Viehpest und die Blattern in eine einzige Nummer zusammengezogen: die Altarie: »Der Strom zeugte Frösche, die füllten das Land«, Pest und Blattern bilden den Mittelsatz, die Froschplage giebt den Stoff für den Haupttheil der Arie. Die Singstimme berichtet in einem Tone des Staunens und des hohen Ernstes; an einzelnen Stellen mildert er sich zum Ausdruck warmen Mitleidens, am Schlusse, wo die Stimme in die Tiefe steigt, spricht Grauen daraus. Nach seinem gewöhnlichen Princip hat Händel dem begleitenden Orchester eine selbständige Aufgabe zugewiesen. Dasselbe führt das Motiv



zu einem Bilde aus, auf dessen Hintergrund die Phantasie die unaufhörlich anwachsenden Unmassen der hüpfenden Unholde zu erblicken glaubt. Es handelt sich hierbei nicht um kleine oder kleinliche Tonmalereien, um Scherze und illustrirende Randbemerkungen, sondern um den starken, sinnlichen und bildlichen Zug der Händel'schen Kunst, der ihre Werke so allgemein verständlich, so plastisch und frisch gemacht hat. Es giebt keine grösseren Compositionen dieses Meisters, gleichviel welcher Gattung, in welchen diese Hinneigung zum Scenischen, zu genial hingeworfenen Bildern, welche die Phantasie packen und halten, nicht zum Ausdruck käme. Ueberall leuchtet das glänzende und innige Band hervor, welches den Geist und das Herz dieses im schönsten Sinne des Wortes schlichten und geraden Tonsetzers mit Gottes lebendiger Natur verband, der Hauptquelle seiner Poesie. Und dieses Band knüpft wieder Jahr um Jahr tausend neue Herzen an die Werke Händel's. In keinem zweiten Werke Händel's wirkt aber dieser eigene Tiefblick für die Natur, für ihre gewaltigen und ihre geheimen Erscheinungen, so reich wie im »Israel« und namentlich im ersten Theile dieses Werkes.

Digitized by Google

Schlag auf Schlag folgen hier diese erstaunlichen und doch so naiven Bilder; alle ohne jegliche Prätension und Aufdringlichkeit hingestellt, einige nur in der bescheidenen Form von Beigaben und von Staffage zu einem frommen Hauptgedanken. Dass Händel sich dieser ganz eigenthümlichen Begabung bewusst war, unterliegt keinem Zweifel. Er rechnete mit ihr beim Entwurf seines Israeltextes und darauf sind in erster Linie die Abweichungen zurückzuführen, welche er sich von der Darstellung der Bibel gestattete.

Der Altarie folgen zwei Doppelchöre. Der erste »Er sprach das Wort« enthält die Schilderung der Plagen, welche in Gestalt der Insectenheere, der Mücken,' Fliegen und Heuschrecken über das egyptische Land kamen. In den Violinen glitzert und flimmert während des ersten Theils das rasche Motiv:

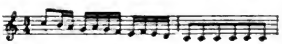
Als die Heuschrecken in Sicht kommen, setzen die Contrabässe mit einem Sechzehntelmotiv ein, ein Effect, welcher den Eindruck einer unheimlichen Unruhe ins Grandiose steigert. Die Singstimmen verhalten sich der Thätigkeit des Orchesters gegenüber zum grossen Theile lediglich commentirend und ergänzend: sie geben den Text. Aber an den wenigen Stellen, wo sie in die erste Linie treten, bestimmen sie trotzdem den Character des Satzes. Sie thun das an den Anfangspunkten der einzelnen Abschnitte mit dem kurzen heroldsartig rufenden Motiv der Männerstimmen: »Er gab das Wort«. Posaunen schliessen es ab. Nur sechs oder sieben Noten. Aber trotzdem machen sie klar genug, dass Händel das Hauptgewicht in dieser Composition auf die Gewalt Gottes und nicht auf Mücken und Heuschrecken legen wollte.

Der zweite dieser Doppelchöre ist der berühmte »Hagelchor«, ein Stück, das für alle Zeiten eins der grössten Muster einer kühnen musikalischen Freskomalerei bleiben wird. Es wirkt mit der ganzen Stärke und Unmittelbarkeit einer gewaltigen Naturkraft; wie eine Windsbraut in unaufhaltsamem Zuge saust es vorüber und verbreitet

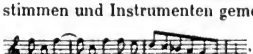
Digitized by Google

Staunen und Schrecken. Und wie einfach ist dieses Kunstwerk entworfen. Die 90 und etlichen Tacte hindurch, aus denen der Satz besteht, entfernt er sich kaum wesentlich vom Cdur-Accord. In der Mitte ungefähr kommt eine ausgeprägtere Modulation nach der Dominante; die zweite Hälfte bringt den Anfang noch einmal von G dur aus. Das sind die Grundlinien des harmonischen Apparats. Die Motive sind auf drei Instrumentalideen beschränkt, das Thema aus leichtaufschlagenden Achteln:

mit welchem die Holzbläser den Beginn des Unwetters anzeigen, zweitens eine ausgeschmückte Scala mit welcher die Violinen in eine beängstigend pochende Tiefe hinabrauschen



und drittens das vom ersten Erscheinen ab in Singstimmen und Instrumenten gemeinsam eingesetzte Thema:



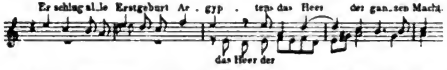
welches Händel nach der Angabe Chrysander's — von Stradella entnommen hat. Es bringt aufregende Elemente schärfster Art in die Composition. Wie Blitz und Schlag fährt der Zickzack

dieser einfachen Quarte unter den festgebannten Oberstimmen dahin. Die nach unten rollende Achtelfigur, welche das Thema schliesst, lässt Händel sechs Tacte lang in dem Orchester und Singbässen grollen und donnern, während alle übrigen Stimmen in kurzen Stössen ihr »Feu'r« dazu rufen. Das ist wohl die mächtigste Stelle des ganzen Chors, der von da ab schnell und ohne dass sich die beiden Chöre wieder auf nennenswerthe Strecken trennen, zu Ende geführt wird. Eigen sind die letzten drei Tacte der Gesangpartie durch den von dramatischer Erregung gänzlich freien, ruhigen Ton, in dem sie gegeben werden. Sie sind aus der Seele der Israeliten gesungen als ein Dankeswort zu Gott, der den Feinden seines Volks zusetzt und die Seinen verschont.

Der Bericht bleibt von jetzt ab den ganzen ersten Theil hindurch im Munde des Chors. Die Nummer 8

Digitized by Google

»Er sandt' dicke Finsterniss« fasst wieder zwei Plagen zusammen: Die Finsterniss erscheint in der Gestalt einer Einleitung. Ein merkwürdig dunkles, nebelfarbiges Colorit ist ihr eigen: die Rhythmen bewegen sich kaum, die Harmonien tasten schwerfällig weiter, in C beginnend, in E endend; die Soprane singen in tiefster Lage. In der Mitte scheinen sich die Stimmen verloren zu haben: einzelne rufen sie recitativartig, vom Orchester in einem spannenden Tremolo begleitet, hinaus ins Leere. Das Bild des Irregehens ist in genialer Kürze gezeichnet. Die letzte Plage: der Fall aller Erstgeburt, bildet den Hauptsatz der Nummer. Er besteht aus einer Doppelfuge über die beiden Themen:

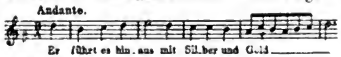


Der englische Text zu dem ersten Thema heisst »He stroke all the firstborn of Egypt, the chief of all their strength«. Die deutsche Uebersetzung: »Er schlug alle Erstgeburt Egyptens, den Kern der ganzen Macht« nimmt dem Thema einen empfindlichen Theil seiner Härte, indem sie das erste Viertel des zweiten Tactes in einen punktirten Achtelrhythmus auflöst. Auch dieses Thema ist, obwohl es zum Text vortrefflich passt, kein originelles. Händel nahm es aus einem älteren Reservoir, der vorhin schon angeführten »vierten Sammlung der Clavierstücke« in welcher über dasselbe eine Gmoll-Fuge vorliegt. Es ist aber im höchsten Grade staunenswerth und lehrreich, wie der Meister für den jetzigen Zweck dem Satze einen ganz anderen Charakter gab. Das Hauptmittel für diese Aenderung suchte er in dem Orchester, welches mit dem einfachen rhythmischen Motiv gewaltige Schläge in die Fuge der Singstimmen hineinschleudert. Gegen das Ende des Satzes sind die Rollen vertauscht. Da singt und klagt das

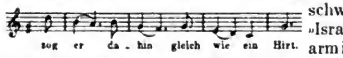
*) Ausgabe der Händelgesellschaft.

Digitized by Google

Orchester und der Chor führt die vernichtenden, grausamen Streiche. In dem freundlichsten Gegensatz zu diesen finstern und strengen Scenen steht die folgende Nummer: »Doch mit dem Volk Israel«, ein breites Pastoralgemälde über kindlich liebliche Motive. Den grossen Mitteltheil des Satzes nimmt eine Fuge über das Thema



ein. Voran geht ihr eine kürzere Phantasie, in welcher die Stimmen einzeln, sinnig froh über das Thema

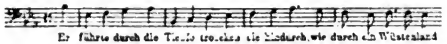


schwärmen. Da der »Israel« an Idyllen arm ist, kann es nicht verwundern, dass dieser Abschnitt im Herzen der Zuhörer ein bevorzugtes Plätzchen erhält. Nebenbei bemerkt bildet er eine der schwierigsten Chorstellen, die bei Händel vorkommen. An den Eingang der Nummer hat Händel einige in naiver Freude hüpfende, an ihren Ausgang einige religiös dankbar gestimmte Tacte gesetzt.

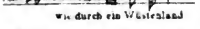
Von den Israeliten wendet sich Händel wieder zurück zu den Egyptern: »Froh sah Epypten ihren Auszug, denn die Furcht vor ihnen überkam sie« heisst der Text der Nummer 10. Es ist eine Doppelfuge, deren zweites Thema kunstvoll, nämlich rein und in Umkehrung zugleich, durchgeführt wird. In Bezug auf Phantasie und anschaulichen Ausdruck der Stimmung gehört dieser Chor jedoch zu den schwächeren Arbeiten Händels, der ihn selbst bei Aufführungen zuweilen überschlug. Man wird gut thun, diesem Beispiele zu folgen und den Ausfall durch eine Arie, die in Stimmung und Charakter sich dem vorausgehenden Chor anschliesst, zu decken. Die Geschichte des Auszugs, welche mit dem Chor »Doch mit dem Volk Israel« in anmuthigem Charakter einsetzte, nimmt von jetzt an eine Wendung ins Grossartige und Wunderbare. Die Nummer 11 schildert den Durchgang durch das Rothe Meer. Die Nummer besteht aus drei Theilen. Der erste ist nur eine kurze Einleitung von 8 Tacten, in welchem der erste Chor die Worte »Er gebot es der Meerfluth« in

Digitized by Google

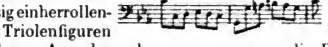
imposantem mächtigem Tone declamirt; die Thatsache des Wunders lässt Händel, wie er es häufig thut, wenn er dem Chore das Ausserordentliche und Wunderbare zu erzählen giebt, a capella (es ist wohl auch piano gemeint) vortragen. Den Zug durch die Furth schildert eine Fuge deren Thema:



mit den langen Wurf die festen entschiedenen Schritte des endlosen, und in gleichmässiger Stetigkeit dahinwandelnden Heereszuges veranschaulichen kann. Vom Einsatz der dritten Stimme ab (Alt) erhält das Thema ein Begleitungsmotiv



welches den Ausdruck des festen, Gefahr verachtenden Muthes zur fröhlichen Heiterkeit, oft, wenn die Stimme zu mehreren dahinjubeln, bis zur Ausgelassenheit steigert. Der dritte Theil der Nummer »Doch die Feinde überströmte die Wasserfluth« ist dem Entwurf nach ein Orchestersatz, in welchem die tieferen Streichinstrumente mit unablässig einherrollenden Triolenfiguren



das Hereinbrechen der Wasserwogen malen. Aus den oberen Violinen und den Oboen tönen Angstschreie,

die Pauke wirbelt drein. Der Chor, jetzt nur vierstimmig, declamirt in einfach harmonischem Satze den Text zu diesem Bilde, nur manchmal verräth sein Rhythmus oder ein herausschlagender hoher Ton (»nicht Einer entkam«) eine grössere Erregung.

Der Chor Nummer 42 enthält den ersten Ausdruck des Dankes nach vollbrachter Rettung. Wenn auch er wieder mit einer wuchtigen Einleitung in schweren Accorden beginnt, wie die Nummer 41, so rührt das mit davon her, dass Händel an diesem Theile des Oratoriums nach einer älteren Vorlage, nach einem »Magnificat« des Mailänder Erba, arbeitete. Der Hauptsatz »Und erkannte den Herrn und seinen Diener Moses« schliesst den ersten

Digitized by Google

Theil in einer unerwarteten Weise ab. Es kommt nicht heller Jubel in kräftig heiteren Fugenformen, sondern ein einfacher Satz im demüthigen hingebenden Ton, der das Gefühl des Dankes und der Freude in ein stilles, ins Innere der Seelen gerichtetes Gebet fasst. Diese musikalische Wendung war mit der Wahl der Textworte schon halb gegeben und es mögen vorwiegend Gründe der Oekonomie gewesen sein, die Händel dazu bestimmten. Aber sie bedeutet auch eine sehr sinnige und innerliche Auffassung des geschichtlichen Vorgangs. Die Ausführung dieser Idee ist ebenso fein. Der sanfte Ernst dieses einfachen Chorsatzes wirkt ergreifend; es sind Stellen von so eigener Schönheit darin, dass sie sich unmittelbar einprägen. Der kleine Abschnitt von Tact 25 bis 29, den Händel selbst als einen Jugendeindruck, als einen Nachklang aus dem berühmten Ecce des Gallus mit sich herumtrug, kehrt in Mendelsohn's geistlichen Chorwerken mehr als einmal wieder. Nur wird gerade bei dieser Nummer der Vortrag sehr häufig verfehlt. Sie verlangt einen schlichten weichen Grundton, dem aber lebendige Schattirung (hie und da ein Forte, zuweilen sogar ein Contrast nicht fehlen darf.

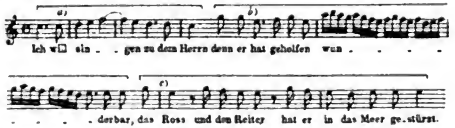
Den zweiten Theil des Oratoriums, den Händel »Moses Song« überschrieben hat, haben wir uns als eine grossartige Dankfeier zu denken. Die Israeliten preisen Gott den Herrn für die wunderbare Rettung aus Feindeshand in feierlichen Tönen. Die gewaltigen Ereignisse leben in in der Seele der Betheiligten noch einmal auf; die Einzelnen wie die Massen rechnen noch einmal mit den Vorgängen ab, unter deren frischem Eindruck Alle noch stehen. Die Gemüther befreien und klären sich durch betrachtende Rückblicke auf die Gefahr und Noth, die überwunden sind. In immer neuen Lichtern steigt das Bild der stolzen und harten Feinde auf, immer von Neuen schildern und bestätigen die Befreiten den grässlichen Untergang der Unterdrücker. Immer in neuem Tone, jetzt jubelnd, jetzt mitleidsvoll, einmal auch schadenfroh, erzählen die Kinder Israel sich die Thatsache.

Digitized by Google

dass die Egypter vernichtet sind, danken dem Herrn für seine Hülfe und rühmen seine Macht. Man kann die Ansicht derer nicht so schlechtweg zurückweisen, welche meinen, dass Händel diesem Rückblick eine zu grosse Ausdehnung gegeben habe. Die Absicht, welche der Componist mit der musikalischen Form dieses zweiten Theils des Oratoriums hegte, würde klarer und wirksamer zum Ausdruck kommen, wenn die vordere Hälfte dieses zweiten Theils kürzer und mehr zusammengedrängt wäre. Händel gab oder wollte diesem Theile den Charakter einer einheitlichen Scene geben. Die Anfangsnummer und die Schlussnummer sind ein und derselbe Satz, wie das bei den Italienern des 17. Jahrhunderts zuweilen bei grösseren Abschnitten des Musikdramas oder in der geschlossenen Cantate vorkommt. Von diesem Sachverhalt ausgehend wird man es nur billigen können, wenn bei Aufführungen des »Israel« einzelne Nummern des zweiten Theils ausgelassen werden. Als solche eignen sich die Chöre, welche in einem ausgeprägten Kirchenstyle geschrieben sind, nämlich: »Er ist mein Gott«, »Wer vergleicht sich dir, o Herr« und in dem Chor »O Herr, deine Hand« der letzte Theil »Und in der Grösse deiner Herrlichkeit«. An der Stelle dieses letzten Stückes kann passend die Tenorarie »So sagte der Feind« vorausgenommen werden. Das religiöse Element der Dankesfeier, welches in diesen Nummern, die, zum Theil Abkömmlinge des Erba'schen Magnificats sind, durch die Form ausdrücklich betont wird, kommt auch durch die anderen Chöre und durch das Duett »Du in deiner Gnade« (Alt und Tenor) genügend zur Geltung. Soweit aber diese anderen Chöre für diesen Punkt in Betracht kommen, zeigen sie den frommen Ton eingeschlagen in ein fröhliches volksthümliches Gewand. Bekanntlich kennzeichnet dieser Zug auch diejenigen Vocalwerke Händel's, welche nach der Natur ihrer Texte zur Kirchenmusik gehören: seine Tedeums, Anthems, Psalmen etc. Mag man diese Erscheinung, die schon durch die Verwendung der Instrumentalmusik nahegelegt war, und die am Ende des

Digitized by Google

18. Jahrhunderts zu einer Verflachung der kirchlichen Tonkunst führte, welche auch die besseren Geister mit ergriff, dort tadeln; hier im »Israel« wird sie zum Vortheil. Hier hat die Meisterschaft, mit welcher Händel frommer Stimmung im Munde einer festlich erregten Volksmenge Ausdruck zu geben verstand, grössere Triumphe gefeiert, als je in einem seiner früheren Oratorien. Das Meisterstück und das Hauptstück dieser Kunst ist der Eingangschor »Moses und die Kinder von Israel sangen also zu dem Herrn«. Man hat dieses Stück dem »Hallelujah« im »Messias« zur Seite gestellt. Aber das Verhältniss dieser beiden Compositionen ist im Grunde ein wesentlich verschiedenes. Im »Hallelujah« sind diese jubilirenden, flotten, jauchzenden Motive und Themen nur Zierrath und Schmuck, um die andächtigen Grundweisen herumgethan. In diesen Chor des »Israel« aber stehen sie als gleichberechtigte und selbständige Theile neben der getragenen Kirchenmelodie. Wie, um die wunderbare Gestaltungskraft, welche in diesem Chore niedergelegt ist, sich selbst und Anderen zur Anschauung zu bringen, hat er das thematische Material, aus welchem dieser Satz auferbaut ist, an dessen Schlusse in der Form einer fortlaufenden Melodie zusammengestellt:



Es ist unmöglich den Reichthum zu beschreiben, den Händel aus diesen drei unscheinbaren Grundgedanken entwickelt hat. Das Thema *a)*. eine einfache Tonreihe, die im contrapunktischen Hausrath aller Zeiten, der Meister und Schüler unendlich oft gebraucht worden ist, giebt den Grundton für die Bestimmung des Satzes als frommes Dankgebet ab; der colorirte Abschnitt *b)* trägt die Freude

Digitized by Google

und den Jubel und in dem dritten Thema erscheinen diese lebensfrohen Empfindungen zum Uebermuth und zur Ausgelassenheit gesteigert. Mit einer fortreissenden kecken Naivität springt dieses einsetzende Motiv herein und öffnet einem lustigen Frohmuth das Feld, der selbst einen humoristischen Excess nicht scheut. Ein solcher ist die Stelle, wo der Tenor (später einmal der Alt) ganz allein der Menge sein »Das Ross und der Reiter« zujubelt. Und welche natürliche Bewegung in diesem gewaltigen Bilde, in dem Wechsel der Stimmungen, in dem Schaaren und Trennen der Gruppen und Theilnehmer, in dem Aufeinander intimer Scenen und überwältigender Partien, in welchen die Massen zusammengeballt, wie von einer Naturkraft getrieben, einherströmen.

Diesem grossen Chore folgt ein Duett zweier Soprane »Der Herr ist mein Heil und mein Lied«, das sich in lieblichen Gängen, die eine Stimme der anderen in Nachahmungen folgend, dahinschwingt. Bedeutend ist die Nummer nicht. In der Oekonomie des Ganzen thut sie ihre Schuldigkeit als Gegensatz gegen die gewaltigen Eindrücke des vorausgehenden Chors. Sie verlangt aber virtuose Coloratur und einen Vortrag, der mehr als die Noten giebt. Viele Dirigenten lassen deshalb dieses Sopranduett aus, ebenso wie den darauf folgenden Kirchenchor und gehen sogleich zu dem Duett der beiden Bässe »Der Herr ist der starke Held« über. Solistische Ensembles gleicher Stimme sind in der Composition des siebenzehnten Jahrhunderts keineswegs selten; nur in der Gegenwart haben sich ihnen die Componisten entfremdet. Das Bassduett des »Israel« nimmt aber doch auch in der älteren Literatur eine besondere Stellung ein und zwar durch seinen grossen Umfang, zum zweiten durch die Einfachheit und Plastik seiner musikalischen Ideen. Es vertritt nach der letzteren Seite unter den Compositionen im Sologesang das Eigenthümliche der Händel'schen Kunst in hervorragender Weise. Der Vorstellungskreis dieses Duetts berührt sich mit dem des grossen Chors »Ich will singen« (Hauptsatz: Preis des Herrn. Der

Digitized by Google

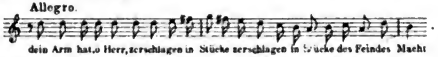
Mittelsatz gedenkt des Untergangs der Feinde, aber in einem anderen Tone, in einem gehaltenen, der die Schatten des Ernstes auch in den Abschnitt des Dankes und Jubels hineinwirft. Dieser Ton des Mitleids leitete die Phantasie des Tonsetzers so stark, dass die Form des Duetts eine ganz eigene Entwickelung erhielt. Nachdem das gewöhnliche Maass der dreitheiligen Arie erfüllt ist, kommt noch ein besonderer Anhang »All seine Helden, alle versanken«, dessen Ausdruck sich dem Trauer- und Klagelied sehr merkbar nähert. Ein schöner menschlicher Zug von Händel und zugleich ein Beweis für die Mannigfaltigkeit und Freiheit, mit welcher er traditionelle Formen behandelte und beherrschte! In die Begleitung des Hauptsatzes theilen sich Streichorchester und das alte Bläsertrio (2 Oboen und Fagott), ein in Rhythmus dem in der ersten Altarie (»Der Strom zeugte Frösche«) ähnliches springendes Motiv und ein in gleichmässiger Achtelbewegung wiegendes. Für den Mittelsatz »Pharao's Wagen« wird eine Ergänzung der Begleitung vorausgesetzt, welche sich dem Style der Singstimme anschliesst. Ein blosses accordisches Accompagnement kann hier die Wirkung trivial machen.

Der Anfang des jetzt folgenden Chors »Die Tiefe deckte sie« reicht dem elegischen Theile des Duetts geistig die Hand. Der Ton des Bedauerns klingt hier wieder vor; aber noch intensiver und zugleich gedämpfter als vorhin. Händel ist immer gross in der Kunst, Tragisches schlicht ergreifend zu berichten. Dieser Eingang unseres Chors und die Sopranarie »Die Schmach bricht ihm sein Herz« im »Messias« sind aber ein paar ganz besondere Beispiele für diese Kunst. Mit einer etwas gewaltsamen Wendung reisst sich Händel aus dieser Stimmung los und stürzt den Chor mitten hinein in den rauschenden Jubel der festlichen Volksmenge. Derartige Gegensätze waren im siebenzehnten Jahrhundert beliebt und kamen bei Händel häufig vor. Das »O Herr, deine Hand« begnügt sich lange Zeit, den Contrast zunächst elementar festzustellen mit betäubenden Schallmassen ohne

Digitized by Google

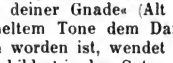
Zuthat weiterer Gedanken. Erst nach längerer Zeit reifen lebendige Motive. Sie sind beide fröhlicher Natur:

aus welchen schliesslich eine ganz lustige, frische Tanzweise hervorspringt:



Den Abschluss der Nummer gab Händel mit einem kirchlichen Satz: »Und in der Grösse deiner Herrlichkeit«. Ersetzt man diesen mit der Tenorarie »So sagte der Feind«, nimmt man allerdings der Scene, die dieser dreitheilige Chorsatz bilden sollte, ihre religiöse Spitze. Doch lassen die vorhin auseinandergesetzten Rücksichten aufs Ganze den Eingriff entschuldbar scheinen. Diese Tenorarie selbst schildert den Feind in seiner sicheren, stürmischen Keckheit. Ein grosses Kraftgefühl strömt aus den unaufhörlich nach vorwärts drängenden Sechzehntelgängen, denen die Singstimme sich anschliesst oder auch Elemente der Schärfe und des Trotzes hinzuträgt. Gut und scharf vorgetragen wirkt diese Arie als ein originales Spottstück. Ganz nachdrücklich muss aber hierbei darauf hingewiesen werden, dass »Andante« bei Händel und seinen Zeitgenossen nicht ein langsames, sondern im Gegentheil ein bewegtes Tempo bedeutet, namentlich wenn $^3/_8$-Tact vorgeschrieben ist. Auf diese Tenorarie folgt als Gegenbild: die Sopranarie »Aber du liessest wehen deinen Hauch«, eine lieblich anmuthige Leistung in zarter Phantastik. Als Sinnbild des göttlichen Hauches, der die Fluthen in Bewegung brachte, fliessen sanfte Sechzehntelfiguren durch die Instrumente und erinnern an murmelnde Bäche und andere Naturidyllen der Händel'schen Opern und Oratorien. Hat man sich zur Umstellung der Tenorarie entschlossen, so wird nun nach ihrem Gegenstück, der Sopranarie »Aber du«, — der Chor: »Und vor dem Hauch deines Mundes«, der den beiden Nummern eigentlich vorhergeht, seine richtige Stelle finden. Er bildet

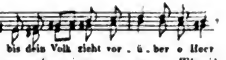
Digitized by Google

dem Text zufolge die naturgemässe Fortsetzung der Sopranarie. Zugleich ergänzt er nachträglich durch eine ausführliche Schilderung den kurzen Bericht, welcher in dem vorletzten Chor des ersten Theils des Oratoriums »Doch die Feinde überströmte die Wasserfluth« von dem Untergang der egyptischen Verfolger gegeben wurde. Dieser Chorbericht fängt in einem ausserordentlich graziösen Ton an und betrachtet das Ereigniss von der freundlichen Seite, die es für die Israeliten hatte. Von der Stelle an »Die Flut stand aufrecht wie ein Wall« kommt aber der aufregende, spannende und entsetzende Charakter des Vorgangs zur Geltung. Schauer und Trauer greifen in der Seele der Erzähler Platz und die letzten Töne verklingen wie in Grabesruh. Ein längeres Nachspiel des Orchesters lenkt in die lebendige und frohe Empfindungssphäre des Anfangs wieder zurück. Nachdem in dem Duett »Du in deiner Gnade« (Alt und Tenor) in sehr ernst gesammeltem Tone dem Danke gegen Gott Ausdruck gegeben worden ist, wendet sich der Chor der Zukunft zu und schildert in dem Satze »Das hören die Völker«, wie die Kunde der egyptischen Ereignisse unter den umwohnenden Völkern wirkt. Die Motive malen das Staunen, den Schrecken und die Angst, welche durch die Länder gehen. Besonders breit führt Händel die Mittelpartie aus, in der es heisst: »all die Eingebornen Canaan's« 

Von allen Seiten, in immer neuen Wendungen erklingen diese klagenden Töne, bald wie ein stiller Jammer hinschleifend, bald zum Aufschrei der Verzweiflung gesteigert. Eine Unisonostelle der Männerstimmen »Sie werden erstarren wie Stein«, auf einem Tone geheimnissvoll declamirend, bildet den Mittel- und Wendepunkt des grossen Bildes, welches in der Regel Allen auch äusserlich grösser erscheint, als es wirklich ist. Der Satz umfasst nur 105 Tacte. Nach jener Stelle wendet sich der Chor, wie ein Zug, der die südliche Seite des Gebirges hinab anmuthigen Gefilden zustrebt, zu einem im Grunde pastoralen Abschnitte, der aber mit grandiosen Partien reich

Digitized by Google

besetzt ist. Der Hauptträger dieses zweiten Abschnittes ist das einfach elegische Motiv



das in seinem anmuthigen Gewande einen grossen Theil ernster und erhabener Gottesfurcht birgt. Nach einer fromm demüthigen Altarie »Bringe sie herein« geht die grosse Dankesfeier zu Ende. Der Chor singt einige liturgische Tacte »Der Herr regiert auf ewig«. Noch einmal tritt der Tenor in die Rolle des Erzählers und führt Mirjam ein, der nur wenige ebenfalls liturgisch geformte Tacte gegeben sind. Sie wirken aber ganz unvergleichlich mächtig, schon weil sie so ungewohnt ohne Begleitung hineingestellt sind. Händel greift in seinen Oratorien oft zu dem Mittel des unbegleiteten Sologesanges. Dann nimmt der Chor noch einmal den grossen Satz auf, mit dem der zweite Theil des Oratoriums begann.

G. F. Händel »Messias«.

Es giebt nur wenige grosse Kunstwerke, deren Popularität sich mit der des »Messias« messen kann. Am fremdsten ist er in Frankreich geblieben; in Italien beginnt er soeben Eingang zu finden. In England gehört dieses Werk zum Bildungsinventar und in Deutschland zu denjenigen Tonschöpfungen, von welchen wenigstens Etwas über die eigentlichen musikalischen Kreise hinaus und durch alle Schichten gedrungen ist. Die Klopstock, Herder, Goethe, die Grössten unserer Nation haben die »Messiade« Händel's laut bewundert. Das Hallelujah ist, wenn nicht im Original, so doch in einer Einrichtung für die Orgel als Feststück in den Dorfkirchen heimisch; kaum eine junge Dame vom Sopran nimmt Gesangstunden, ohne sich an »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« einmal zu versuchen. Für viele ist der »Messias« des »Oratorium aller Oratorien« und nicht Wenige haben sich nach diesem Ausnahmswerke den Begriff von der Gattung gebildet. Der sehr verbreitete Irrthum, dass das Oratorium schlechthin zur Kirchenmusik gehöre, ist von dem »Messias« abgeleitet. Thatsächlich hat allerdings Händel in diesem Werk eine Brücke von dem Oratorium zur liturgischen Musik hinübergeschlagen, wenigstens zur Musik der protestantischen

Digitized by Google

Liturgie. Für die ganze Festzeit vom Advent bis zu Trinitatis lassen sich aus dem ersten und zweiten Theile des »Messias« die Cantaten in fortlaufender Reihe entnehmen und der Gedanke hat eine gewisse Berechtigung, dass zwischen der Anlage des »Messias« und dem Gange, in welchem das sogenannte Kirchenjahr die Geschichte des Erlösers und seines Heilwerks verfolgt, ein beabsichtigter Zusammenhang besteht. Eine solche Idee zu fassen war dem kindlich christlichen Sinne Händel's ebenso natürlich, wie seine künstlerische Kühnheit und Kraft ihn befähigte, sie durchzuführen. Wenn der »Messias« mit Recht als Händel's grösstes Werk bezeichnet wird, so ist er das vornehmlich auch deshalb mit geworden, weil er Händel's eigenstes Werk war, eine Arbeit, bei der er sich von allen Rücksichten auf Tradition und Liebhabereien seiner Zuhörer freimachte, bei der er vor Allem von den Stümpereien literarischer Gehilfen nicht gestört und gelähmt wurde, unter denen sein Genius litt, so oft er sonst bei einem Oratorium war. Zum »Messias« stellte sich Händel selbst den biblischen Text zusammen. Wie weit ihm sein Freund Jennens hierbei zur Hand ging, ist nicht festgestellt; aber die Anekdote, nach welcher sich Händel ziemlich derb eine erzbischöfliche Mithilfe verbat, würde, wenn sie auf Wahrheit beruhte, nur beweisen, dass Händel die Anlage des »Messias« als seine wohlbedachte Leistung anerkannt sehen wollte. Dem widerspricht es nicht, wenn er bei anderen Gelegenheiten wieder in seiner Bescheidenheit dem Mitarbeiter die volle Ehre der Leistung überliess. Der Gedanke, das ganze Leben des Heilands zum Gegenstande einer musikalischen Darstellung zu machen, war ebenso neu als die Form, in welcher er zur Ausführung kam. Wir haben aus der früheren Zeit Oratorien, welche wichtige Abschnitte aus dem Leben Christi dramatisch vorführen: A. Zeno schrieb einen »Jesus im Tempel,« Metastasio ein Weihnachtsoratorium und eine Passion. Diese und ähnliche Dichtungen waren für Händel keine Vorbilder. Er fasste das Thema grösser und führte es in in einer merkwürdig freien Form durch. Die Auswahl

Digitized by Google

und die Zusammenstellung des Messiastextes ist eine Leistung, in welcher sich Händel's Eigenart sehr scharf ausspricht. Am auffallendsten tritt sie in der Darstellung des Leidens und Sterbens Jesu zu Tage. Wenn man diesen Abschnitt mit den Hamburger Passionen vergleichen wollte! Der Zug von feiner Zurückhaltung, der Händeln bei der Fassung dieses einen Abschnitts leitete, geht aber durch den Text des ganzen »Messias«. Die Geschichte des Heilands und seines Werkes wird hier durchaus in einem hohen Tone vorgetragen, sie wird nicht erzählt, sondern ihr thatsächlicher Verlauf ist als bekannt vorausgesetzt. Der »Messias« hat weder einen dramatischen Dialog noch einen durchgehenden Historicus; die wenigen Recitative, welche das Werk enthält, sind bis auf ganz wenige Ausnahmen kurz gehalten und mehr umschreibend als berichtend. Es handelt sich um ein sich versenkendes Betrachten der Geschichte des Heilands, eine Betrachtung aus der Höhe der Jahrtausende Vor ihr schwinden die Namen von Menschen und Orten; alles Persönliche und Materielle wird klein und unbedeutend. Aber die Hauptscenen leben dramatisch auf und die Spuren, die sie in Herz und Geist der betheiligten Geschlechter hinterliessen, leuchten in einem Glanze, der in den Tagen, da die Geschichte geschah, nicht zu ahnen war. Ein solcher Text, einheitlich in der Form, gross im Geiste, war an sich schon ein Kunstwerk, eine meisterliche Leistung, die allein schon Bewunderung verdiente und solche auch frühzeitig bereits gefunden hat. Im Jahre 1780 veröffentlichte der englische Reverend Newton fünfzig Predigten über die Bibelstellen des »Messias«.

Von einem solchen Text getragen schuf nun Händel auch eine ausserordentliche Musik. In den Formen unterscheidet sie sich nicht von der in den anderen Oratorien. Sie läuft hin in Recitativen, Ariosos, Arien, Chören und Instrumentalsätzen. Die Ensembles, d. i. Sologesang und Chorgesang verbindenden und mischenden Nummern, fehlen; die Gliederung des musikalischen Entwurfs ist sogar eine einförmige: ein selbständiges Stück

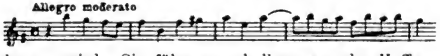
Digitized by Google

nach dem andren. Eine Gruppirung in Scenen, welche mehrere Momente der Handlung in grosse Bilder fasst, eine bei den Italienern häufigere Art des Aufbaues, die auch Händel zuweilen, im »Saul« z. B., wirksam anwendet, kommt im »Messias« nur an einer einzigen Stelle, und da sehr bescheiden, vor. An Mannichfaltigkeit der Formen steht sonach der »Messias« hinter anderen Oratorien Händel's zurück. Aber er ersetzt das Alles, er ist geradezu unvergleichlich durch den inneren musikalischen Reichthum. Mit einer so gleichbleibenden vollen Kraft wie den »Messias« hat Händel kaum ein zweites Oratorium durchgeführt. Wenn jemals, so erscheint uns hier die Kürze der Zeit (22. August bis 14. September 1741) erstaunlich, in welcher die Meisterwerke des Componisten vollendet wurden. Der grösste Theil der Chöre sind Treffer und Typen. Der Werth der Arien ist verschieden; aber unbestritten enthält der »Messias« den grössten Procentsatz bedeutender, Phantasie und Stimmung mannigfaltig und nachhaltig ergreifender Sologesänge und die Zahl der matten, conventionellen Sätze ist eine verschwindend kleine. Nur soll man sich über diesen Punkt kein Urtheil nach einer beliebigen Aufführung bilden. In vielen Fällen liegt die Schuld nicht an den Componisten, wenn die Arien in Vocalwerken des achtzehnten Jahrhunderts in Herz und Geist unserer heutigen Zuhörer nicht eindringen wollen. Die Werthschätzung der Messiasarien bewegt sich übrigens in aufsteigender Linie. Noch im Jahre 1820 durfte in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, einem wirklich vornehmen Blatte, ernsthaft der Vorschlag gemacht werden, dass die berühmtesten Componisten jener Zeit zusammentreten sollten, um für den »Messias« Händel's neue Arien zu schreiben. Gegenwärtig wagen derartige Händelkenner sich nicht mehr hervor.

Händel's Oratorien erfahren und verlangen bekanntlich Kürzungen. Wer solche unternimmt, hat in erster Linie darauf zu achten, dass die Verständlichkeit des Textes nicht leide. Ungern wird man sich auch entschliessen,

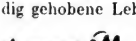
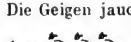
Digitized by Google

musikalisch hervorragende Nummern zu opfern, selbst wenn sie zu dem Gang der Handlung nicht nothwendig gehören. Drittens besteht zuweilen bei Händel zwischen zwei folgenden Nummern eine engere geistige Verbindung, für welche aber äussere Merkmale nicht immer vorhanden sind. Ein solches feines und verstecktes Verhältniss verknüpft im »Messias« die Ouvertüre mit der ersten Solonummer, dem als »Recitativ« bezeichneten Tenorsatz: »Tröstet«. Die Ouvertüre zum »Messias« ist keine Einleitung zum gesammten Werke, weder eine Formalouvertüre, wie sie die Mehrzahl der anderen Oratorien Händel's haben, noch eine Programmouvertüre im modernen Sinne, wie sie bei Händel, wenn schon seltner, doch auch mehrmals vorkommt. Sondern: die Messias-Ouvertüre ist die erste Scene des Werkes. Ganz ähnlich wie Haydn später seiner »Schöpfung« in der Instrumentaleinleitung die Schilderung des Chaos vorausschickte, so zeigt uns Händel in der Ouvertüre zum »Messias« die Stimmung der Zeit, ehe der Messiasgedanke auf die Welt kam. Daher der unentschiedene Gesammtton dieser beiden Sätze: die schwermüthige Elegie im Adagio, das Aufgebot von Kraft, welches in der Fuge in immer neuen und vorwiegend kurzen Anläufen über das Thema:



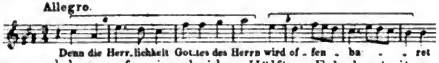
erlassen wird. Sie führen zu hellen, von der Hoffnung beleuchteten Episoden auf spielerischen Achtelmotiven, zu Augenblicken des Aufschwungs; aber nicht zu einem freien und das Ende behauptenden Durchbruch der Freude. Den schweren Accorden, den aufgeregten Rhythmen dieser Emoll-Ouvertüre tritt nun wie ein beschwichtigender Zauber der freundlich milde, ruhige Edursatz entgegen, mit welchem die Instrumente die ersten Prophetenworte: »Tröstet Zion« einleiten. Diese sanfte, zusprechende, mitleidsvolle Weise dieses nur vier Tacte umfassenden Ritornells, ein den Lesern vom »Trionfo« her bekannter alter Liebling Händel's:

Digitized by Google

umschwebt den Sänger unaufhörlich wie ein Heiligenschein, wie ein verheissungsvolles Licht vom Himmel, wie der Stern, der über Nazareth erschien. Auch in der Gesangspartie der kurzen Nummer liegt eine reiche Poesie, sowohl da, wo sie mit den Instrumenten anschmiegend dahingleitet, als auch dort, wo sie allein des Weges zieht. Es ist erstaunlich, wie viel ein guter Sänger mit den langen Tönen wirken kann, auf welchen die Stimme, allein auf dem ē liegend, hinaus erklingt. Das ist die Stimme »des Predigers in der Wüste«, von welcher der Text spricht. Den Charakter des Recitativs, als welches der Satz betitelt ist, haben erst die letzten Tacte von den Worten ab: »Vernehmt etc.«. Die Arie: »Alle Thale«, welche sich an dieses Recitativ anschliesst, ist mit Andante überschrieben. Man hat diese Bezeichnung im älteren Sinne zu nehmen, in welchem sie ein schleppendes Tempo ausschliesst. Nachdem der Ruf vernommen: »Bereitet dem Herrn den Weg« (Recitativ), beginnt es sich rüstig zu regen. Die ganze Welt macht sich zum Empfange bereit, die Natur selbst legt ein Feiertagskleid an: Thäler werden ausgefüllt und die Berge abgetragen. Deshalb herrscht in dieser Nummer das freudig gehobene Leben. Die Geigen jauchzen ihren Weckruf und trillern   die Menschenstimme schwingt sich froh bewegt in sinnvollen Coloraturen zur Höhe. Es ist ein prächtiges, lebendiges Frühlingsbild, welches diese Musik aufrollt, von gewaltiger Frische im Ganzen, reich an malerischen Einzelheiten, die zum Text besonderen Bezug haben. Unter ihnen ist ausser den Coloraturen der Singstimmen noch die Figur hervorzuheben, mit welcher Sänger und Instrumente, sich in die Arbeit theilend, die Stelle »macht ebne Bahn« ausführen: . Mit zwei Tacten Adagio weist der Gesang vor dem

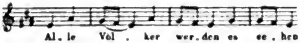
Digitized by Google

Schlussritornell noch auf den Ernst der Situation hin. Der jetzt folgende Chor: »Denn die Herrlichkeit Gottes des Herrn« giebt der Freude Ausdruck, mit welcher die Völkermassen die Botschaft von der Ankunft des Herrn entgegennehmen. Sein erster Theil malt das grosse Bild von der aufgehenden Herrlichkeit Gottes über das Thema:



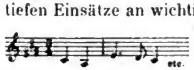
aus, welches auf seine beiden Hälften Erhabenheit und Fröhlichkeit gleichmässig vertheilt.

Im zweiten Theile der Nummer wird die Schilderung lebendiger: die Völker eilen in freudiger Unruhe herbei, die wunderbare Erscheinung zu sehen. Dem Thema, welches diesen äusserlichen Zug froher Aufregung und Ungeduld wiedergiebt



fügt Händel in dem

sofort Motive: ein frommes Gegengewicht hinzu. Es ist sein alter, in tausend Varianten wiederkehrender Meisterzug, kirchlichen und weltlichen Ton zu verbinden. Der dritte Theil des Chors wiederholt von anderer Tonart aus den ersten; ein kurzes Citat des Mittelsatzes ist als Episode eingeschaltet. Der Aufbau der einzelnen Abschnitte ist ausserordentlich frei und lebendig: eine einzelne Stimme beginnt, die anderen nehmen in zwangloser Folge die Weise auf. Ein besonderes technisches Interesse bietet der Chor in der Altstimme. Ihre tiefen Einsätze an wichtigen und exponirten Stellen, z. B.:



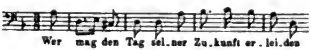
zeigen wieder einmal und sehr überzeugend auf die durch mancherlei und triftige Beweise*) belegte

*) Speciell von den Londoner Aufführungen des »Messias« unter Händel besitzen wir Rechnungen, welche über die Zahlen und die Personen, mit welchen Stimmen und Instrumente besetzt waren, Auskunft geben. Cusius hat dieselben veröffentlicht.

Digitized by Google

Thatsache hin, dass Händel seinen Alt mit falsettirenden Männern besetzte.

Mit dem Basssolo: »So spricht der Herr«, welches nach dem Chore beginnt, setzt die ernstere Seite der Adventszeit ein. Es wird daran gemahnt, dass die Menschheit ihres Theils sich der Ankunft des Herrn würdig erweisen, dass sie Busse thun soll. Denn des Herrn Macht ist furchtbar und gewaltig, »Bei ihm hilft nichts, denn Gnad' allein«. Das ist der Grundgedanke, auf welchem die drei folgenden Nummern des Oratoriums ruhen. Die erste derselben ist nur Einleitung zur Arie, ein begleitetes Recitativ, dessen wesentlichen musikalischen Inhalt die Figuren bilden, auf denen Händel das Wort des Herrn: »I will shake the Heav'ns and the Earth« singen lässt. Die deutsche Uebersetzung: »Denn ich bewege« giebt den Sinn dieser Stelle nicht wieder. Shake ist schütteln; das englische e im Worte hat etwas Grelles, unser deutsches e in »bewegt« klingt sanft. Will man den erschreckenden Eindruck des englischen Gesangbildes im Deutschen annähernd wiedergeben, so wählt man besser ein Wort auf o, vielleicht »grollen«. Ausserdem gehört eine gewaltige Bassstimme dazu und in der begleitenden Orgel ein Apparat tiefer, zweiunddreissigfüssiger Stimmen und was sonst geeignet ist, die Idee eines fernen Gewitters wachzurufen. Denn die fürchterliche Majestät des zürnenden Jehovah soll in diesem Arioso aufleben. Die Musik der folgenden Arie: »Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden« steht noch unter dem Banne des Schreckens und der Furcht, welche die donnernden Gänge dieses Einleitungssatzes erregen sollen. Demüthig, kleinlaut und ernst setzt das Larghetto dieser Arie, welche Herder eine »schauerliche« nennt, ein. Die Melodie ist so schlicht und knapp, als hätte sie sich aus dem lauten Sprechen von selbst ergeben:

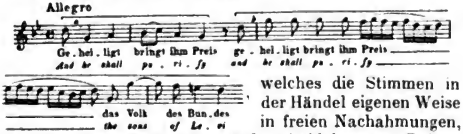


dabei aber in ihrem Wechsel von Höhe und Tiefe ausdrucksvoll und ergreifend. Beklommen wird gefragt: »Wer mag bestehen, wenn er erscheint?« Eben malt der Sänger

Digitized by Google

verweilend den Begriff des Erscheinens: da schlägt das Tempo in ein Prestissimo um, die Geigen zischen und brausen, es loht in crescendis wild empor: Wie eine Feuerfluth wälzen sich diese Klänge dahin. Vor der Phantasie steht ein Bild, wie das der h. Schrift: »In Flammen naht sich Gott«, oder wie Händel's Text lautet: »Er entflammt, wie des Läuterers Feuer«. Der Bassist verstärkt die Gewalt des Instrumentalsätzchens mit mächtigen Läufen, stimmt mit ein in den gewaltigen Ton der Schilderung oder stellt ihr gedrückt die Frage entgegen: »Wer wird bestehen?« Auf Grund dieses Gegensatzes wird das geniale Tonbild weiter und zu Ende geführt: Im Vordergrund der menschliche Beter jetzt mit fortgerissen, jetzt zagend und gedrückt; auf der grossen, unheimlich beleuchteten Hauptfläche: der Herrgott im Flammenkleide, — ein jüngstes Gericht mit Murillo'schem Griffel entworfen, rührend und furchtbar majestätisch zugleich. Der anschliessende Chor: »Geheiligt bringt ihm Preis« bildet den Schlusstheil des Bildes vom Gotte, der im Feuer über die Erde fährt, die Menschheit zu läutern.

Das Thema dieses Satzes:



welches die Stimmen in der Händel eigenen Weise in freien Nachahmungen, bald einzeln in breiten Abständen, bald in engen Reihen dahinziehend, durchführen, malt in dem Theile b) einen neuen Zug zu der Gestalt des mit Flammen strafenden und läuternden Gottes. Das ist der Zweck der Sechzehntelfigur, den man allerdings aus der deutschen Uebersetzung nicht ersehen kann. Der Theil a) des Themas weist in ruhiger Klage auf den Ernst des Vorgangs hin. Die wenigen Stellen, an welchen dieses einleitende Motiv im Satze auf kurze Tacte hervortritt, sind durch ihren Ton der Resignation ausserordentlich ergreifend. Die Worte, »that they

Digitized by Google

may offer« (»bringt dar dem Herrn«), welche den Ausgang der strafenden Scene verkünden, sind ganz schlicht, einfach declamirend wiedergegeben.

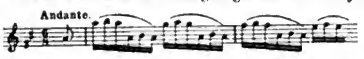
Dass der ganze Abschnitt des Advents in dem «Messias« auffallend breit behandelt ist, kann nicht geleugnet werden. Möglicherweise liess sich Händel zu dieser Anlage durch die grosse Bedeutung bestimmen, welche die Adventszeit im christlichen Volksleben des 18. Jahrhunderts hatte. Auch die Musik wurde reicher als sonst herbeigezogen, die vier Wochen vor Weihnachten zu feiern. Die Vermuthung, dass Händel nach Lübecker Muster einen jeden der vier Adventssonntage mit einer Cantate bedenken wollte, liegt nicht ganz so fern. Könnte nun auch ohne Einbusse für die Verständlichkeit des Kunstwerkes dieser Abschnitt kürzer ausgefallen sein, so ist doch nicht zu verkennen, dass im Texte eine Entwickelung, ein Fortschreiten vom Allgemeineren zum Besonderen stattfindet. Wenn die erste Gruppe der Adventsmusik No. 1—3) verkündet, dass die Zeit des Leidens*) vorüber ist, wenn die zweite (No. 4—6) zur Busse mahnt, so wird in der dritten Gruppe (No. 6—8) nun direct der Schauplatz betreten, in welchem sich das grosse Ereigniss der Ankunft des Herrn vollziehen wird. Der letzte Chor: »Geheiligt bringt ihm Preis« nennt speciell (im englischen Text) die Söhne Levi's als den Volkstheil, den der Herr sich ausersehen hat. Das kurze Recitativ No. 7: »Behold a virgin shall conveice and bear a son«**) knüpft hieran an und nennt uns das Wunder, durch welches sich der Herr offenbaren wird: die Geburt eines Kindes aus der Jungfrau Schooss. Die Arie: »O du, die Wonne verkündet in Zion«, für einen Contraalt von kräftiger und voller Tiefe geschrieben, giebt der Freude über diese Botschaft Ausdruck.

*) Ware–fare heisst es im Englischen; der deutsche Text verdunkelt den Begriff durch »Ritterschaft«.

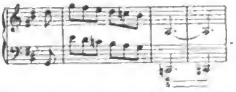
**) Im Deutschen abermals ganz verdunkelt wiedergegeben und zwar: »Denn siehe, der Verheissene des Herrn ist auf Erden erschienen«.

Digitized by Google

Den Instrumenten (im Originale sind nur Violinen und Bass notirt) ist in dieser Nummer ein sehr bedeutender Antheil an der Darstellung zugewiesen. Die jubelnde Figur

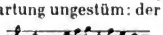


umschwebt den Gesang in lieblichen Gewinden und erhebt sich in selbständigen Vor- und Zwischenspielen zu einer mächtigen Sprache der Begeisterung und des Pathos. Unter diesen Vorspielen ist dasjenige, welches die Nummer eröffnet, besonders reich. Es gleicht einer kleinen Ouvertüre, in welcher der ganze Inhalt der Arie kurz zusammengedrängt erscheint: der Jubel über die Nachricht und die Schauer der Andacht, welche über die Hauptstelle der Nummer ausgebreitet sind: »Er kommt, euer Gott«. So oft diese Worte eintreten, wird der Rhythmus feierlich, in gemessenen Achteln steigen die Violinen in die Tiefe:



In schweigender Ehrfurcht wird die majestätische Erscheinung des Herrn empfangen. Gegen den Schluss der Arie hin wird die Empfindung der freudigen Erwartung ungestüm: der Rhythmus

verschärft sich zu:



Nun fällt der Chor ein, unmittelbar, ohne jedes Vorspiel, wie denn überhaupt der ganze Satz, den er zu singen hat und zwar über dieselben Worte, die das Altsolo hatte, nicht als eine selbständige Nummer, sondern als glänzender Abschluss der Arie gedacht ist. Die hervorragende Verwendung des erregenden Signals:

giebt jedoch dem Chorsatze einen neuen und sehr malerischen Charakter. Wenn die Massen auf diesem Motive wieder und wieder ihr »behold« und »arise« hinausrufen, tritt vor unsere Phantasie das Bild der Volksmenge, die in fieberischer Ungeduld und Spannung des Einzugs eines geliebten Herrschers wartet.

Die vierte Gruppe der Adventsmusik besteht aus der

Bassarie: »Blick auf, Nacht bedeckt das Erdreich« und dem Chore: »Uns ist zum Heil ein Kind geboren«.

Die Arie wird durch einen kürzeren Vorgesang eingeleitet, welcher in der üblichen Weise als Recitativ bezeichnet ist. Dieser kurze Satz ist eine der grössten Leistungen genialer Kunst, einer der glänzendsten unter den Fällen, wo es gelungen ist, Naturbilder durch Töne wiederzugeben; gleich bewundernswerth durch die Kraft des malerischen Elements, wie durch die Einfachheit und Anspruchlosigkeit, mit welcher es hingestellt erscheint. Es ist das Bild der Nacht, der Dunkelheit, in welcher die Völker wandeln, welches Händel in den ersten zehn Tacten dieses Recitativs giebt. Träge und schwer wälzen sich ihre schwarzen Schatten auf dem Motive einher, welches die Geigen, eng zusammenliegend, von der Tiefe nach oben tragen:

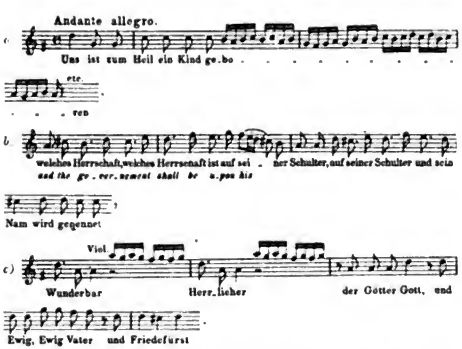
Der Sänger fügt in gewichtiger Declamation die erklärenden Worte hinzu. Dann aber übernimmt er die Führung und zeichnet den Durchbruch des Lichts. Die drei Tacte, mit welchen der Text: »Doch über dir gehet auf der Herr« wiedergegeben ist, enthalten ebenfalls nichts von aussergewöhnlicher Mitteln: eine Coloratur, in der Scala aufsteigend. Aber was für eine Wirkung, wenn der Sänger seine Stimme lauter und lauter schallen lässt bis zum vollen Glanze seines D. Das ist ein ganzer Sonnenaufgang, noch mächtiger, als der berühmte in Haydn's »Jahreszeiten«. Und als der Glanz noch eine Weile fortgedauert, mildert sich zum Schlusse wieder das Licht. In neuen Dämmerungsfarben setzt die Arie ein, um noch einmal das Motiv von der Nacht, die mit dem Tage streitet, vorzuführen: diesmal aber in breiteren Zügen, eingehender, reicher und mit neuen Mitteln. Im Recitativ steht der Schatten der Nacht allein auf der vorderen Seite des Bildes; hier in der Arie beginnt in der Dunkelheit ein reges Leben, tastende, suchende, irrende Motive reihen sich aneinander zu einer Melodie von langem, energischem Zuge. Während Händel sonst die Instrumente in den Arien concertirend

Digitized by Google

behandelt, lässt er hier fast durchweg die Violinen mit der Singstimme gehen. Diese Abweichung ist aber sowohl durch die Schwierigkeit der Intervalle, als durch die Absicht veranlasst, dieselben in ihren charakterischen, fremdartigen Wendungen so bestimmt als möglich hervortreten zu lassen. Mozart hat in seiner Bearbeitung des »Messias« für diese gewundenen Gänge mit bewundernswerthem Geschicke die geeigneten Begleitstimmen hinzugefügt. Nur der dunkle Klang, den Händel vorausgesetzt hat, leidet hier und da durch die Klangfarben der ergänzenden Instrumente.

Von immer neuen Punkten beginnt die Wanderung im Dunklen wieder; ihr Bild stand im Interesse des Componisten voran, der andere Theil des Textes von dem grossen Licht, welches das wandernde Volk sieht, ist vorwiegend knapp und nur andeutend behandelt. Die Gelegenheit zu einem Gegenmotiv, welche durch ihn geboten war, hat Händel hier vorsätzlich unbenutzt gelassen und sich das volle helle Tageslicht für die Musik der folgenden Nummer, für den Chor »For unto uns a child is born« aufgespart. Der englische Text knüpft mit dem »For« ganz eng an die vorausgehende Bassarie an: »denn« das Kind, welches zu Weihnacht geboren ward, das ist das Licht, welches die Völker sahen, als sie im Dunkeln noch wanderten. Wäre der »Messias« streng als Epos gedacht, so müsste diesem Chor ein erzählendes Sätzchen, ein Recitativ etwa, vorausgehen, welches das Ereigniss der Geburt des Herrn mittheilt. Aber mit dichterischem Schwung lässt hier Händel die Erzählung in einen Hymnus aufgehen, in einen Lobgesang, der die Jahrtausende überspringt. Durch diesen kühnen Uebergang auf das vollendete Ereigniss, auf die Geburt des Christkinds, das die Welt erlöst hat, giebt Händel, der Dichter, der vormessianischen Zeit, deren Charakter zwischen Hoffen und Bangen vor uns lebte, einen mächtigen Freudenschluss. Dieser Chor hat nur 99 Tacte, aber durch seinen Aufbau wirkte er wie ein Coloss. Die Stützen seiner Gliederung sind die folgenden:

Digitized by Google



Das Thema a, so oft es erscheint, von einer zweiten Stimme mit einem ruhigen Contrapunkt variirt, ist der Träger der lieblichen Gedanken und Bilder, welche sich um den Begriff des Christkinds vor der Phantasie sammeln. Händel hat aus ihnen einen prächtigen Unterbau für den Chor gesammelt, zu dessen Anmuth alle Stimmen beizutragen wetteifern. Setzt eine nach der anderen mit zu dem behaglichen Fugiren ein, so wird's dem Zuhörer traulich idyllisch. Aber Händel spielt mit Schemen und Formen und zwingt die Geister; ein kurzer Uebergang — das ist das Thema b)*), — und mit einem Schlage stehen wir vor den grandiosen Klängen des »Wunderbar«, dem Höhepunkt und der Krone des ganzen Satzes, einem Motive, das durch seinen Eintritt eine erhabene Bestürzung erregt, in seiner Kraft die Glorie des Herrn vor die Seele ruft, durch seinen milden Ausgang rührt. Durch die Kühnheit der Form, den Reichthum und die Mannigfaltigkeit

*) Bei welchem wieder der deutsche Text, mit dem ganz ungehörigen Relativum »welches« zu beanstanden ist.

Digitized by Google

des Inhalts, die Einfachheit der Gestaltung im Einzelnen wie im Ganzen wird dieser Schlusschor der Adventsmusik immer wieder ein Gegenstand des Staunens und des Studiums sein. Und doch ist er nicht ursprünglich für den Messiastext erfunden, sondern aus dem italienischen Duett: »No di voi non vo fidarmi« abgeleitet. Dieselbe Sammlung Händel'scher Duette, welcher dieses Stück angehört, hat noch für andere Nummern des »Messias« die Modelle hergegeben. Der Chor: »Geheiligt bringt ihm Preis« nimmt seine Motive mit dem Chore: »Sein Joch ist sanft« aus dem Duett: »Quel fior d'alba«. Die Nummer: »Se tu non lassi amore« ist mit Beibehaltung des zweistimmigen Satzes für »O Tod, wo ist dein Stachel« benutzt worden.

Nachdem die Geburt des Herrn in ihrer grossen, weltgeschichtlichen Bedeutung gefeiert, gleichsam sub specie aeterni vorübergeführt worden ist, kehrt Händel nochmals zu dem Ereigniss zurück, geleitet uns an Zeit und Ort und lässt uns eine Scene aus der heiligen Nacht selbst als unmittelbare Augenzeugen mit erleben. Das Bild, welches Händel von der Begegnung zwischen Hirten und Engeln in der Weihnacht an dieser Stelle des »Messias« entwirft, ist einer der herrlichsten Abschnitte des Werkes, eine der köstlichsten Leistungen musikalischer Genremalerei überhaupt; in seiner Realistik von einer bezwingenden Liebenswürdigkeit, in seinen romantischen Zügen ungesucht natürlich. Nur mit grossem Bedauern fügen wir uns in die Thatsache, dass Händel dieses naiv geniale Weihnachtsbild auf drei kurze Nummern beschränkt hat. Das erste derselben ist die Sinfonia pastorale, ein Orchestersatz (im Originale nur für Streichinstrumente geschrieben) in der anmuthigen Form der Sicilianen, eine zufriedene, sinnige, fromme Nachtmusik. Dass sie aus volksthümlichen Motiven hergeleitet ist, glaubt jeder Zuhörer zu fühlen. Händel hat die Quelle selbst angedeutet, indem er dem Titel des Satzes ein »Pif«, d. h. Pifferari beischrieb. So nennt man zu Rom die calabresischen Hirten, die seit Jahrhunderten zu

Weihnachten in die ewige Stadt kommen und eine alte Pastoralweise, die auch in älterer Zeit schon wiederholt gedruckt wurde, aufspielen. Im Jahre 1709 hat sie möglicherweise Händel an Ort und Stelle gehört.

Bis hierher hat Händel sich den Sopran aufgespart. Jetzt erst, wo die liebliche Hirtenmusik des Orchesters verklungen und der Schauplatz erreicht ist, auf dem der Heiland als Kind die Welt betrat, erklingen die hellen Töne einer hohen Frauenstimme. Der Sopran hat zunächst das kleine Recitativ zu singen: »Es waren Hirten beisammen«, in welchem die Erscheinung des Engels erzählt wird. Für den magischen Zweck, das wunderbare Ereigniss in Tönen anzudeuten, genügt in der Händel'schen Zeit, welche sich auf weise Oekonomie der Instrumente verstand, der Klang der Geigen. Die beiden Violinen fluthen in kleinen Arpeggien weiche Klänge dahin, in Bratschen und Cellos klopft auf einem Ton ein lebendiger Achtelrhythmus. Das kleine Bild ist der gewöhnlichen irdischen Sphäre entrückt, dadurch dass ihm die dicken Farben des Contrabasses ferngehalten werden. Die Bemerkung, dass die Hirten »sehr erschracken«, übergeht Händel in der Illustrirung. Nachdem der Engel im einfachen Recitativ gesprochen, setzt das Accompagnement wieder ein, um die Ankunft der himmlischen Heerschaaren mit wenigen kurzen Strichen herauszuheben. Auch diesmal ist wieder leichter Violinenklang das Mittel der Schilderung. Aber während bei der Ankunft des einzelnen Engels ruhige lange Figuren:

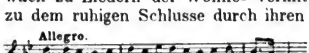
flatternde Bewegung in das Tongemälde:

sich sanft und gleichmässig herniedersenkten, kommt jetzt mit dem Chor der Engel die Harmonie schillert romantisch in Dissonanzen und ruht nachdrücklich auf einem Orgelpunkt, einem Kunstmittel, von welchem Händel in Vergleich mit Bach nur selten Gebrauch macht. Und nun setzt der Chor der Engel: »Ehre sei Gott« ein, der in seiner Kürze doch einen merkwürdigen Reichthum von Bildern

Digitized by Google

ausstreut. Den englischen Gruss hat Händel in drei Motiven wiedergegeben. Die oberen Stimmen singen den ersten Abschnitt »Ehre sei Gott« im frischen Rhythmus und mit einem lang hintönenden Schlussklang, den die Violinen mit ausgreifenden Jubelfiguren umspielen. Das »Fried auf Erden« bringen die Bässe mit den Tenören ruhig, tief, breit und würdig. Der Nachsatz der Geigen, die leise in Achteln einfache Harmonien nachzittern, welche durch das Vorherrschen des Quartsextaccordes gleichsam in die Luft gehoben werden, kommt hinzu, um dieser Stelle eine ganz eigenthümliche Wirkung zu geben. Sie klingt wie vom Thurme herab in die Nacht hinein gesungen. Ludwig Richter's »Gloria in excelsis« tritt uns vor das innere Auge. Zum dritten Abschnitt: »Und den Menschen ein Wohlgefallen« vereinigen sich sämmtliche Stimmen, ein einfaches altes liturgisches Motiv, das mit einer kleinen Verzierung ausgestattet ist:

in einem Miniaturfugato durchführend. Zweimal zieht dieser Engelchor vorüber. Das Nachspiel verweilt noch einmal bei dem letzten Motiv, dann erlischt die Musik in staccato, in eingestreuten Pausen und im pianissimo fremdartig und wunderbar, wie die ganze Scene war. Es war eine Rücksicht auf die Oekonomie des ganzen Werks, welche Händel bestimmt hat, den ersten Theil des »Messias« nicht im hellen und lauten Ton abzuschliessen, sondern lieber gedämpft und intim. Die Sopranarie »Erwach zu Liedern der Wonne« vermittelt den Uebergang zu dem ruhigen Schlusse durch ihren schönen Mittelsatz:



der in musikalisch freiem und reichem Aufbau eine dankerfüllte und liebevolle Stimmung durchführt. Geige und Sopran kosen lieblich um kleine Figuren:

*) Die deutsche Uebersetzung schädigt die malerische Kraft der Figur im zweiten Tact.

Digitized by Google

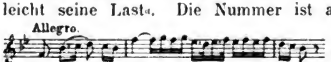
Als von dem Heil die Rede ist, welches der Erlöser bringen wird, verweilt die Singstimme träumerisch auf langen Tönen; am Schlusse wendet sich der Satz entschieden nach Moll: Wie ferne Schatten steigt das Bild der Völker auf, die das Heil und den Frieden nicht haben. Diese Sopranarie ist ein echter Typus der alten Da-capo-Arie und zugleich ein Muster dafür, wie das dreitheilige Schema mit natürlichem Leben gefüllt werden kann. Der Hauptsatz, dessen bald leicht und fröhlich wie Lerchengesang dahinfliessende, bald kühn und mächtig in kräftigen und bestimmten Rhythmen:

bald in kecken geäusserte Energie von sinnigen Naturlauten: und anmuthigtändelnden Elementen lebensvoll schattirt wird, ist eine der schwierigsten Aufgaben des Kunstgesangs, insbesondere der Abtheilung: Bravourgesang. Sie verlangt Kraft in Lagen, die von Natur schwach sind, Leichtigkeit da, wo die Stimme schwer anzusprechen pflegt, eine Geläufigkeit und eine Technik, die alle natürlichen Schwierigkeiten überwunden hat und dabei Geist und Geschmack und dieselbe Sicherheit des Ausdrucks für das Zarte, wie für das Ueberschäumende. Um dem Sopran Ruhe zu lassen, wird sie zuweilen, nicht aber zum Vortheil für den Charakter des Stückes, vom Tenor gesungen. Der Sopran wird sofort von der folgenden Nummer wieder in Anspruch genommen von der bekannten Arie »Er weidet seine Heerde«. Durch und durch melodisch, in der Solopartie wie in den Mittelstimmen gleich gesangvoll, auf die sanften Pastoralrhythmen des Siciliano ($^{12}/_{8}$-Tact), der hier zum ersten Male nach der Sinfonie der Pifferari wiederkehrt, gebettet, — in runden, weichen und lieblichen, auch das Ernste in Anmuth fassenden Linien geführt, malen die Sätzchen dieser Nummer ein rührendes Bild von dem treuen und guten Hirten, der seine Lämmer auf den Armen trägt, wie der englische Text sagt. Aber es ist nicht zu leugnen, dass es dieser Freundlichkeit

Digitized by Google

etwas zu viel wird, wenn bei dem langsamen Tempo der Hauptgedanke des Stückes:

immer und immer wiederkehrt. Zweimal (bei a und b) erscheint er schon in dieser Periode; die den Hauptsatz abrundende zweite Periode ist eine wörtliche Wiederholung der ersten, wörtlich bis auf die Halbschlüsse. Der Mittelsatz der Arie entfernt sich ebenfalls nicht weit von dem geistigen und dem thematischen Kreise des Hauptsatzes. Händel hat ohne Zweifel in dieser Monotonie der Architectur eine bestimmte Absicht verfolgt und eine ähnliche lebensgetreue Volksmusik geben wollen, wie in der Hirtensinfonie, welche die Weihnacht einleitet. Aber ebenso wahrscheinlich ist es, dass sie der Componist als Wechselgesang gedacht hat. In der Einrichtung dieses Stückes als Wechselgesang sind verschiedene Methoden im Brauch: Tenor und Sopran, Solo und Chor; auch eine Einrichtung, die den ersten Theil bis zum Schlusse des zweiten Themas nach Fdur transponirt, kommt vor (Alberthalle in London). Die buchstäbliche Ausführung der Nummer schädigt die Wirkung ihrer süssen Melodie. Der Johannesstimme, die in dem Mittelsatze der Arie zurief: »Nehmt auf Euch sein Joch« antwortet nun der Chor: »Sein Joch ist sanft, leicht seine Last«. Die Nummer ist auf dem Thema



aufgebaut, welches die Stimmen frei fugirend mehrmals durchführen. Zwischen diese Hauptgruppen treten Episoden, die einen von dem Motive

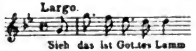
abgeleitet, die anderen in feierlich ruhigen Accorden geführt. Durch die letzteren erhält das Bild anmuthiger

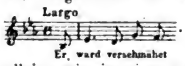
Freude, welches der Chor vor uns ausbreitet, seine ernsten Töne.

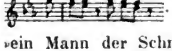
Mit diesen beiden letztgenannten Nummern allein hat Händel den ganzen grossen Abschnitt aus der Geschichte des Heilands bestritten, welcher Leben, Wandel, Wunder und Lehre des Herrn Jesu umfasst. Das erscheint im Verhältniss zu der Adventspartie etwas kurz, erklärt sich aber aus dem Plane der Händel'schen Messiade sowohl, als auch den oratorischen Traditionen des 18. Jahrhunderts. Händel lagen chronistische Tendenzen in diesem Werke ganz fern; die Person des Herrn selbst in die Oratorien zu bringen, war völlig wider den Brauch. So begnügte sich denn der Meister damit, den Kern von Jesu Lebens- und Lehrzeit in dem Bilde vom guten Hirten anzudeuten.

Die Passion ist nicht mit derselben Kürze behandelt, wie das Leben des Herrn, aber in der Methode insofern ähnlich, als Händel auch hier auf eine vollständige und schrittweise Schilderung der geschichtlichen Vorgänge verzichtet. Er hat ihr den ersten Abschnitt vom zweiten Theile des Werkes eingeräumt und sie in 10 Nummern durchgeführt, die man, wenn man will, ähnlich wie bei der Adventspartie, wieder im Anschluss an die liturgische Ordnung der Kirche, auf die sieben Fastenfeiertage vertheilen kann. Der Einzug am Palmsonntag mit seinem Hosianah, die Einsetzung des Abendmahls, die Scenen am Oelberg mit der Gefangennahme, das Verhör von Pilatus, die Verurtheilung — das Alles ist übergangen! Händel führt uns sofort vor das Kreuz mit dem Chor: »Sieh', das ist Gottes Lamm«. Auf das Bild des Gekreuzigten ist die ganze Passion zusammengedrängt und dieses Bild selbst ist, wie aus der Ferne der Jahrtausende angeschaut, durch die dankbaren Betrachtungen der Chöre verhüllt; auf die grässliche Realistik der Scenen an der Schädelstätte fallen nur kurze Lichter. Eine kleine Anspielung auf den Gang der liturgischen Passionsmusiken älterer Art hat Händel in dem Charakter des Einleitungschores aufrecht erhalten, den er der Passionsscene gab.

Digitized by Google

Dieser Chor hat etwas von der Kürze und der Stimmung der alten Introitussätze, wie sie noch vor den Schütz'schen Passionen stehen. Auf das Thema: 

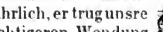
gestützt, giebt er in der ersten Hälfte einer maassvollen Trauer und klagenden Theilnahme Ausdruck. In dem Schlussabschnitte, da, wo die Soprane den Verkettungen des Themas in den unteren Stimmen mit festen, langen Tönen entgegentreten, schwingt sich der Satz über den Passionston hinaus zu Klängen der Ehrfurcht und Kraft. Die Altarie: »Er ward verschmähet«, ein Meisterstück der Arienkunst, werth, in jedem Tacte studirt zu werden, plastisch und poetisch in allen ihren Wendungen, führt uns näher an den leidenden und sterbenden Heiland heran. Nach einem Ritornell, in welchem die Traurigkeit, die vereinsamten Klagelaute und der leidenschaftliche Schmerz der Arie ihre Schatten vorauswerfen, setzt die Singstimme mit einer wehmuthsvollen Phrase ein: 

Nach diesen fünf Tönen schon bricht sie ab. Es folgt ihr das Echo der beiden Violinen, welche ganz allein, wie in eine grosse Oede verloren, dahinseufzen: 
Und so stockend, stossweise, in jedem Tone sprechend, geht der Gesang weiter, bis er bei den Worten: »ein Mann der Schmerzen und umgeben von Qual« im langen Fluss, pathetisch unaufhaltsam dahinströmt. Es ist an dieser Stelle zum ersten Male, dass sich die Töne des Mitleids in die des Entsetzens wandeln. Der Secundaccord auf dem Worte »Qual« giebt ihnen ihre stechende Farbe. Von da ab hat Händel in der Wiederholung des Satzes ein wunderbares Bild eines Seelenzustandes entworfen, in welchem die Wehmuth mit der Indignation kämpft und zwar ganz einfach, kurz und ohne neue Motive. Der Mittelsatz der Arie ist eines jener genialen Orchestergemälde, mit denen die Arien des »Messias« in hervorragender Weise ausgestattet sind. Da war vorher das Bild von den rauschenden und zuckenden

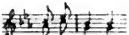
Digitized by Google

Flammen, da war das andere, wo die Schatten der Nacht sich über die Erde wälzten, da sahen wir, wie die Wolken sich theilten und der Engel des Herrn, von den himmlischen Heerschaaren gefolgt, herniederschwebte. Hier zeichnet Händel mit seinen Saiteninstrumenten die Geisselung Christi. In punktirten Rhythmen über dissonante Harmonien springen sie sechzehn Tacte lang dahin: die schweren Bässe mit; jeder Ton

ein Ruthenschlag. Die Sängerin steht davor, wie vor einer Vision, ihre Partie hebt sich von dem Orchesterbild ab, wie von einer verschleierten, weit weggerückten Erscheinung. Jetzt verfolgt sie den Vorgang in heftiger, athemloser Erregung, dann wieder bricht sie ab und wirft nur vereinzelte Laute heiligen Zornes und tiefsten Schmerzes hin. Dieser dramatisch entworfene Mittelsatz unterscheidet unsere Arie von einer ähnlichen Altarie im »Samson«: »Erhör mein Flehen« und vielen anderen äusserlich und innerlich verwandten Seitenstücken, die sich in Händel's Oratorien zu ihr finden. Die Rhythmen der Geisselungsscene, durch welche die Arie sich so scharf einprägt, werden in dem anschliessenden Chore: »Wahrlich, er trug unsre Qual« in einer noch wuchtigeren Wendung weiter geführt. Die Singstimmen setzen zunächst mit einem feierlichen Ernst ein, einer starren Ergriffenheit, aus welcher nur das nachdrücklich betonte und wiederholte »Wahrlich« lebendiger hervortritt. Dann kommt bei den Worten: »Ward verwundet für unsre Sünden« eine weiche Empfindung in Fluss, welche den Schlussabschnitt des Satzes mit den mitleidsvoll und gerührt hineinklingenden Zurufen



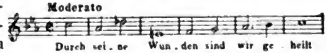
völlig beherrscht. In diesem



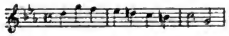
von Stimme zu Stimme: Uebergang der Stimmung von Resignation zur Rührung hat der kleine Chorsatz seinen eigenen Character und Werth. In seiner kurzen Form ist er als Einleitung und erstes Glied zu der grossen dreisätzigen Chorgruppe aufzufassen, durch welche Händel, den directen Anblick des leidenden Heilands wohlthuend unterbricht.

Digitized by Google

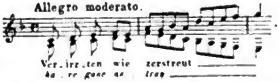
Der zweite Satz dieser Gruppe, eine regelrechte Doppelfuge über das auch anderwärts bei Händel, ebenso bei anderen Componisten vorkommende Hauptthema



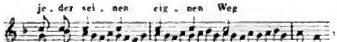
und das



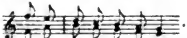
Nebenmotiv hält den Ton einer erregten Wehmuth ein. Die Krone dieser Chorgruppe bildet aber der dritte Satz: »Der Heerde gleich, vom Hirten fern, verirrten wir zerstreut«. In ihm hat Händel wieder das Bild des guten Hirten aufgestellt, mit welchem er im ersten Theile des »Messias« Leben und Wirken des Heilands in einen kurzen schlagenden Begriff fasste. Im Anschluss und als Ergänzung der dort gegebenen Nummern: »Er weidet seine Heerde« und »Sein Joch ist sanft« zeichnet der Tonsetzer eine ähnliche mild bewegte, anmuthige Scene aus dem Leben von Hirt und Heerde, ein in immer neuen Nüancen wiederholtes Spiel vom Zerstreuen, Verlieren, Verirren und Sammeln. In zweistimmigen Gängen führt uns Händel die versprengten Glieder vor: jetzt mit einem suchenden, etwas ängstlichen Ausdruck, weit im ungeheuren Raume ausholend:



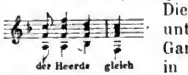
jetzt wie in harmloser Freude über die freie Bewegung:



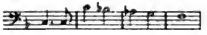
zuweilen auch mit einem Ton, der das Bedauern andeutet:

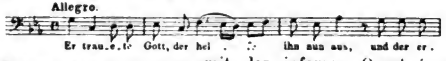


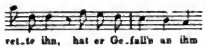
In kurzen, vierstimmigen Sätzen markirt sich das Zusammenfinden der ganzen Masse um den Hirten:



Dieses Motiv ist das hervortretendste unter den Sammelmotiven der Scene. Ganz am Schlusse erst zieht sie Händel in die Sphäre der Passionsstimmung hinein durch einen Anhang von 16 Tacten, der in schwer

bedrücktem Trauerton in Mollfarbe über Motive, die ähnlich  aus dem »Israel« bekannt sind: beklagt, dass dieser gute Hirte die Sünde der ganzen Menschheit hat auf sich nehmen müssen. Dieser Gedanke leitet nach Golgatha zurück. Wieder hören wir die Motive der Geisselung: Die Violinen beginnen mit ihnen das kurze Sopranrecitativ: »Und Alle, die ihn sahen, sprachen ihm Hohn«, welches fast ganz mit instrumentalen, zeichnenden Glossen ausgefüllt ist. Sie zeigen uns die rohe Menge des Volks, wie sie mit Hohngelächter: und Kopfschütteln: sich an dem Leiden des Dulders weidet. Nun bricht sie los in den Spottchor: »Er trauete Gott«, dessen Thema:

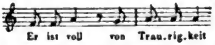


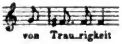


mit der infamen Quart (e-a) allein schon genügt, die niederträchtige Frechheit dieses neugierigen Pöbels zu zeichnen. — Von da ab geht Händel mit sehr schnellem Schritte dem Ende der Passion zu. Das Sterben des Heilands ist in zwei kurze Nummern des Solosoprans zusammengedrängt, das Recitativ: »Die Schmach bricht ihm sein Herz« und die Arie: »Schau hin und sieh«. Es sind allerdings zwei Nummern, die an Tiefe und Anschaulichkeit des Ausdrucks den ersten Rang unter allen Sologesängen des »Messias« verdienen. Da ist jede Wendung bedeutungsvoll: der auffällig schroffe Wechsel der Accorde in dem sogenannten Recitativ zeigt das Gemüth des Erlösers in dem Zustand des Wankens, der Rathlosigkeit und der Enttäuschung gegenüber diesem schmählichen Verlassensein; die Melodie sinkt todesmatt nach unten und bricht förmlich zusammen. Als sie sich wieder aufrafft nach oben, ist sie mit schmerzlichsten

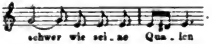
Digitized by Google

Accenten gemischt und verweilt lange auf denselben Tönen; der Rhythmus stockend und liegend, veranschaulicht die bangen Pausen der Erwartung. So in jedem Striche ergreifend, zeichnet Händel den Augenblick, wo der Heiland »umhersah, ob's Jemand jammerte«.

Deshalb sollten hier auch die Clavierauszüge dem Originale auf's Strengste folgen. Wenn dieselben in der Mehrzahl die wieder-
Stelle: 

geben als: 

und den Schluss-accord:

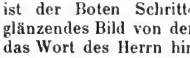
so sind zwei Feinheiten ohne Grund zerstört. Die Arie ist dem Recitativ ganz verwandt, ein kurzer Satz, der kaum das Maass einer Cavatine erreicht. In einzelnen Tönen, den Einsätzen E-H und A-Fis, eine Welt von Schmerz und Liebe ausströmend, geht dieser Gesang bald in den Ton einer accentuirten Declamation über; der Schluss bringt den Character völligen Uebermanntseins am stärksten zum Ausdruck. Wie mit abgewendetem Gesichte in vollem Entsetzen, in halber Ohnmacht hinsprechend, schliesst die Stimme — es soll Brusttonsregister sein —: 

Als Händel's Musik wieder erwacht, ist das grausige Schauspiel vorbei. Es werden keine Thränen geweint, keine Klagelieder gesungen. Mit einem eigenthümlichen Zuge von Männlichkeit sich auf das Nöthigste beschränkend, fährt hier Händel fort und sagt uns wehmuthsvoll und ergriffen, aber in der allerschlichtesten Form eines begleiteten Recitativs von 4 Tacten: »Er ist dahin aus dem Lande der Lebenden«. Die darauf folgende Arie des Soprans, den Händel in seinem »Messias« vorwiegend an die Höhepunkte der Ereignisse stellt, wendet sich sofort der Auferstehung zu: »Doch du liessest ihn im Grabe nicht«. Sie ist ein Musikstück, welches einen freundlichen, hoffnungsreichen Charakter durchführt und enthält, allerdings noch mit Flor umhüllt, einen Keim, der in der berühmten Arie: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« sich

Digitized by Google

frei und reif zur Frucht entwickelt hat. Ostern und die Auferstehung sind ausser dieser kurzen Sopranarie noch mit zwei Chören bedacht. Der erste: »Hoch thut euch auf«, im Eingange vollständig übereinstimmend mit dem Engelchor der Weihnacht: »Ehre sei Gott«, stützt seinen jubelnden Plan auf Wechsel der Chorgruppen und auf Concertiren über fröhliche, rasche Motive. Der zweite, von dem ersten nur durch vier Tacte Recitativ getrennt, ist eine kurze Doppelfuge von echt Händel'scher Kraft und Freudigkeit. Bei den Aufführungen streicht man in der Regel die Nummer, da sie einen besonderen Zweck im Plane des Ganzen nicht erkennen lässt. Dringend zu demselben Verfahren ist der folgenden Nummer gegenüber zu rathen, der Bassarie: »Du fuhrest in die Höh'«. Dieses Stück enthält allerdings im Text einen hochwichtigen Abschnitt der »Messiade«, des Heilands Himmelfahrt. Aber Händel beschreibt dieses Wunder so kühl, nüchtern und sogar technisch zopfig und lässig, dass die Wirkung mehr peinlich als erbaulich ist. Man kann die Vermuthung kaum abwehren, dass diese Arie gar nicht von Händel herrührt. Für das Werk bildet sie einen argen Sonnenfleck.

Nun beginnt die Schilderung von der Ausbreitung des Christenthums: der Auszug der Glaubensboten, Kampf und Sieg. Dem ersten Abschnitt gelten drei Nummern: die beiden Chöre: »Der Herr gab das Wort« und »Ihr Schall gehet aus«, zwischen ihnen die Arie: »Wie lieblich ist der Boten Schritt«. Die erste Nummer sucht ein glänzendes Bild von der Schaar der Apostel zu geben, die das Wort des Herrn hinaustrugen. Wie den Mückenchor im »Israel«, leitet diesen Apostelchor und seine Hauptgruppen ein gewaltig hingesprochenes Unisonomotiv ein:

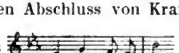


Nach diesem Signal regt sich's über einfachen und compacten Harmonien in lebendigen, mutherfüllten Rhythmen. Marschklänge sind es, denen als Schluss des Bildes eine durch alle Stimmen fluthende, mächtige Bewegung folgt, getragen von einer tactelangen

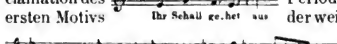
Digitized by Google

Sechzehntelfigur. In drei Strichen eine grosse, die Phantasie packende Skizze!

Die kleine Sopranarie: »Wie lieblich« ergänzt die Schilderung von dem Auszug der Apostel. Das Heer der Glaubensstreiter hat sich zertheilt, die einzelnen Glieder wirken in ihrem Kreise mit den Waffen der Liebe und Sanftmuth. So ist die Arie ein Seitenstück zu der Hirtenarie des ersten Theils: »Er weidet seine Heerde«, in demselben Sicilianenrhythmus gehalten, und ebenso naiv, lieblich und kindlich in der ganzen Stimmung, eines der weichsten und schwärmerischsten Stücke im »Messias«. Auch ernste Wendungen finden sich in ihr, als vom »Heil, das ewig ist« gesprochen wird, ganz ähnlich, wie im Mittelsatze der grossen B dur-Arie: »Erwach, erwach«. Sie gehört ebenfalls zu den Solostücken des Oratoriums, von welchen Umarbeitungen aus Händel's eigener Hand vorliegen, die eine von ihnen für zwei Altstimmen mit Chor. Der Chor: »Ihr Schall gehet aus« giebt dem Abschnitt des Apostelauszugs einen Abschluss von Kraft in der freudig energischen Declamation des ersten Motivs



und von Grösse in den Perioden, welche aus der weitgreifenden Figur

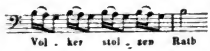


entwickelt sind.

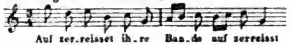
Der zweite Abschnitt, die Schilderung des Kampfes, den das Christenthum zu bestehen hatte, zerfällt in zwei Nummern. Die erste, die Bassarie: »Warum entbrennen die Heiden«, ist wieder eines jener erstaunlichen Instrumentalgemälde, von denen wir unter den Arien des »Messias« bereits mehrere Exemplare ersten Ranges angetroffen haben. Mit den furchtbaren Tremolos, welche die Violinen und Bratschen unisono, die ersteren auf der von Händel geliebten G-Saite ausführen, in ihrem ununterbrochenen Sturm von Sechzehnteln, die sich bald auf einen Ton förmlich einbohren:

bald in Octaven ausschlagen: bald wüthend trillern:

mit den empörten Rouladen des Bassisten, mit seinen trotzigen Wiederholungen übermüthiger Melismen:



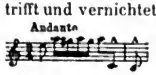
ist sie ein erschreckend geniales Bild der Wildheit. Dem Chor der Heiden: »Auf, zerreisset ihre Bande« und seiner plumpen Wuth hat Händel ähnlich, wie er es beim Polyphem in »Acis und Galathea« gethan, ein groteskes und unbeholfenes Element eingezeichnet. Im ersten Thema:



liegt dasselbe namentlich in dem steifen Charakter von Rhythmus und Melodik, in dem zweiten:

in dem bäuerisch breitspurigen Intervall, mit welchem zur Coloratur angesetzt wird.

Der dritte Abschnitt beginnt mit einer Arie: »Du zerschlägst sie« (Tenor), die im Gesangtheile auf eigentliche Ideen verzichtend, sich mit einer sehr schlichten Declamation und einigen frohgestimmten Coloraturen begnügt. In den Instrumenten giebt das Stück ein grandios humoristisches Bild jenes göttlichen Zornes, der unerbittlich trifft und vernichtet, wo er will. Demselben liegt das Motiv:

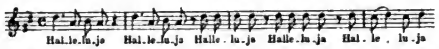


zu Grunde, dessen Sinn in den schrill pfeifenden Sechzehnteln, dem gewaltigen Bogensprung und den krachend einschlagenden tiefen Achtelnoten deutlich genug ausgesprochen ist. In der Erinnerung wird das bescheidene Stück allerdings durch die Nähe des gewaltigsten Chorsatzes erdrückt, welchen die Musikgeschichte kennt: Das weltberühmte, das unverwüstliche »Hallelujah« bildet die zweite Nummer des Abschnittes vom Siege des Christenthums. Das Stück steht weder in seinen Ideen noch in seiner Methode in den Werken Händel's vereinzelt. Wohl hundertmal, vor und nachher, hat Händel ausser

Digitized by Google

in diesem »Hallelujah« Ehrfurcht, Dank und Jubel durcheinander klingen lassen und im Wesentlichen in derselben Anordnung; getragene Kirchenweisen von lauten und frohen, weltlich volksthümlichen Festmotiven umspielt, Chöre und Instrumente in Gruppen getheilt und diese Gruppen im Austausch der kurzen Motive so lebendig durcheinandergemischt, dass die Klangfluth zur dreifachen Stärke anwächst. Alles das kennen wir schon. Es ist das Geheimnissvolle im Schaffen des Künstlers, die Gunst des Himmels, welche in einem Gebilde einmal Alles sammelt, Alles herrlich zur Reife bringt, was in anderen ähnlichen Entwürfen zerstreut und in der Blüthe blieb. Wir finden Motive aus dem »Hallelujah« in anderen Chören: die aufsteigenden Secunden, in denen hier das »Herr der Herrn« wie durch das Weltall hingerufen, athemlose Spannung erregend, hindröhnt, — schon in Händel's Jugendpsalmen; die lustigen, frischen Interjectionen, auf denen das Hallelujah die getragenen Melodien umflattert, in den Anthems nnd Tedeums; die Mischung solcher frohen Profanmusik mit Kirchenklängen an denselben Stellen. Es giebt Chöre von Händel, die das »Hallelujah« an äusserer Ausdehnung, in der Grösse der Formen und der aufgewendeten Mittel weit überragen. Aber es giebt keinen, der ihm in dieser Verbindung von Reichthum und gedrungener Form gleichkommt, an innerer und äusserer Harmonie der Theile unter einander und in ihrem Verhältniss zum Ganzen.

Der starke Strom der Inspiration, welcher die ganze Nummer erfüllt, setzt gleich beim Anfang voll ein. Die präludirenden Tacte

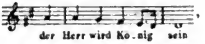


mit ihren Elementarmotiven einfach und eindringlich wie Naturlaute, reissen mit sich fort und stellen die Phantasie mitten in eine Scene des erschütternden Jubels hinein. Diese kurzen, freudezitternden Rhythmen von den Trompeten hingeschmettert, vom Chor der Singstimmen

Digitized by Google

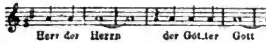
und der Geigen im verstärkten doppelten Echo nachgejauchzt, sind es, die dem Hallelujah sein Gepräge geben. Sie nehmen unter den Contrapunkten des Satzes die erste Stelle ein, bilden bald die Spitze, der die Entwickelung der Ideen zustrebt, bald dienen sie den getragenen Gedanken als glänzendster Schmuck. Nach dem berauschenden Eingang sammelt Händel die Stimmen auf dem im breiten Unisono vorgetragenen Thema:

dessen Durchführung die erste Gruppe im Aufbau des Satzes bildet. Der Mitteltheil beginnt mit einem ruhigen, homophonen Gesang:



der in einem einmaligen Fugenaufriss über das Thema:

seine Fortsetzung findet. Die Heimath dieser beiden Gedanken ist der Choral: »Wachet auf ruft uns die Stimme«, den Händel unter seinen Halle'schen Jugenderinnerungen mehr als andere ins Herz geschlossen hatte. Die Krone des Mitteltheils, den Gipfel und Mittelpunkt des ganzen »Hallelujah« bildet aber der an das Fugato unmittelbar anschliessende Abschnitt, in welchem die Soprane den Ruf:



schrittweise, wie vom Anblick der göttlichen Majestät gebannt, in die Höhe tragen bis zur Grenze ihres Tongebiets, vom erregtesten Jubel der entzückten Chöre umbrandet. Der dritte Theil ist eine freie phantastische Combination der bisher gegebenen Motive, ein Stück ungebundner, mächtiger Natur in den geordneten Formen der Kunst, colossal und wohlbedacht, ein Product, bei welchem eine wahrhaft himmlische Eingebung mit höchster Meisterkraft erfasst und geformt wurde. Händel selbst sprach von der Stimmung, in der er das Hallelujah geschrieben, mit den Worten des Apostels Paulus: »Ob ich im Leibe gewesen bin, oder ausser dem Leibe, ich weiss es nicht. Gott weiss es«.

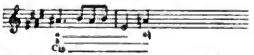
Digitized by Google

An und für sich würde sich nichts Triftiges dagegen einwenden lassen, wenn der »Messias« mit dem »Hallelujah« schlösse. Händel, der die Dreitheiligkeit seiner Oratorien als eine Principiensache ansah, gab dem dritten Theil des »Messias« den Charakter eines Epilogs, einer Schlussbetrachtung, welche die letzte Summe aus der in den vorhergehenden Theilen vorgetragenen Historie zieht und welche zugleich das Ende des Werkes mit seinem Anfang in eine ideelle Verbindung setzt. Dort ein Volk, welches des Trösters harrt, hier ein Geschlecht, das den Trost gefunden hat. »Christus lebt, durch ihn auch ich« — das ist der Grundgedanke des dritten Theils des »Messias«. Durch seinen Tod ist dem Tod die Macht genommen, durch seine Auferstehung auch uns ein ewiges Leben gewonnen! Drum Dank dem Vater und dem Sohn! Händel hat diese Idee in Arien und Chören dargestellt, in Summa — die kleinen Recitative nicht mitgezählt — in fünf Nummern, unter denen die Arie: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« und der Chor: »Würdig ist das Lamm«, also das Anfang- und Schlussstück die bedeutendsten sind. Die Arie athmet einen edlen Geist inniger, tiefer Frömmigkeit, sie ist durchweht von echt christlicher Zuversicht und Hingebung. Sie zieht durch den Ton verklärter Ruhe, der das ganze Stück belebt, beim ersten Male mächtig an, sie fesselt auf die Dauer durch die Mannigfaltigkeit und die Innigkeit ihres Phantasie- und Empfindungsgehaltes. Schlafen und Erwachen bilden das Vorstellungsgebiet, aus welchem Händel sich die musikalischen Gedanken dieser Arie holte: Das Motiv:

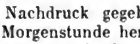
mit welchem das zweite und dritte Thema der Singstimme umspielt und verbunden werden, ist dasselbe, welches wir auch anderwärts gehört haben, wenn ein murmelnder Bach, wenn eine Traum- und Schlummerscene geschildert werden soll. Mit Vorliebe legt es Händel hier in die tiefen Saiten der Geige; einmal an der Stelle: »Denn Christ ist erstanden, ein Erstling derer, die schlafen«

Digitized by Google

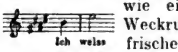
giebt er es den Bässen. Während diese unten das Wiegenlied singen, hält die Sopranistin oben wie träumend einen langen Ton aus. Bald darauf kommt in der Harmonie eine Wendung, die zu den tiefsinnigsten Einfällen des Werkes gehört, er ist der einfache Uebergang von Ais nach A bei:



dem Mozart in seiner Bearbeitung noch einen höchst glücklichen Nachdruck gegeben hat. Aus jener Stimmung einer Morgenstunde heraus, in welcher das Gemüth sich freudig zu regen beginnt, sind auch andere Motive der Arie entsprungen, so das kurze:

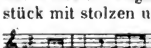


welches Händel in den Gesang selbst hineinzieht, mit dem er namentlich im ersten Theil der Arie sich auf eine mächtige Höhe des Ausdrucks schwingt. Aus dieser Stimmung heraus kam wie ein sonniger Weckruf, wie der auch das Einsatzmotiv:



frische Klang der ersten Lerche zu Ostern. Der Chor bekräftigt den in der Arie ausgesprochenen Gedanken mit neuen Worten, die Adam und Christus — Tod und Leben als Gegensätze gegenüberstellen. Musikalisch hat Händel diese Gegensätze in der einfachen elementaren, aber an der rechten Stelle wirksamen Form der venetianischen Opernschule wiedergegeben: Adagio und Allegro; ohne weitere Ausarbeitung.

Die nächste Nummer ist die Bassarie: »Sie schallt, die Posaun', und die Todten ersteh'n unverweslich; wir aber, wir werden verwandelt«, welche durch das kleine Recitativ: »Vernehmt, ich sprech' ein Geheimniss aus« eingeleitet wird. Händel hat die zwei Abschnitte des Arientextes in zwei Sätzen ausgearbeitet, den einen in der alten Form der »Intrade« beginnend, pompös und feierlich als Feststück mit stolzen und prunkenden Rhythmen ausgestattet:



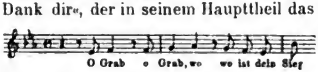
die auf Augenblicke durch das anmuthige Spiel gesangreicher Motive

unterbrochen werden. Die Arie gehört zur Classe der im 17. Jahrhundert sehr beliebten Trompetenarien. Die

Digitized by Google

Trompete trägt die Musik des ersten Satzes. Mozart hat in seiner Bearbeitung diesen Charakter der Arie etwas verwischt, aber kaum zum Nachtheil der Gesammtwirkung, indem er der Trompete nur die kräftigen Stellen liess, die weichen dem Horne übergab. In dem zweiten Satze tritt die Singstimme an die Spitze, ruhig und ernst, dann träumerisch auf einer Coloratur schweifend, die im englischen Texte durch den Begriff »changed« erklärt wird. Die Erfindung ist in der ganzen Arie nicht bedeutend, die Ausführung mehr behaglich, als genial. Und doch hat sie nach dem Original eine schöne Wirkung. Diese Schönheit ruht hauptsächlich auf dem Verhältniss des zweiten Thema zum ersten und auf seinem Eintritt. Durch die Kürzung Mozart's ist ihr dieser Reiz genommen.

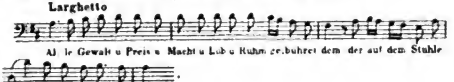
Es sei nebenbei noch auf die Seltsamkeit hingewiesen, dass wir in Deutschland im Widerspruch zu dem englischen Text »The trumpet shall sound« und zu Händel's Instrumentirung seit hundert Jahren singen: »Sie schallt, die Posaun'«. Die der Arie folgende Nummer, das Duett: »O Tod, wo ist dein Stachel«, ist, wie früher erwähnt, aus einer älteren Composition Händel's, einem zweistimmigen Liebesgesang, hervorgegangen; auch existirt von ihm noch eine weitere, für den »Messias« bestimmte Bearbeitung. An seiner Stelle im Werke fungirt das Duett als Intermezzo zwischen zwei mächtigeren Sätzen, der Vision der Bassarie und dem figurirten Chor: »Drum Dank dir«, der in seinem Haupttheil das Thema des Duetts



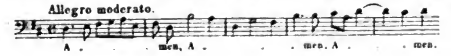
auf die Massen überträgt. Gedacht ist der Satz aus dem Geiste des Erstaunens der erwachten Seelen, die sich aus den Gräbern erheben. Dazu passen die Pausen, welche die Melodie unterbrechen, dazu das luftige Colorit der Begleitung, in der ähnlich wie in der Engelscene des ersten Theils die Bässe nur mit Cellis besetzt sind. Das Stück braucht zur Wirkung allerdings eine Altistin mit sehr starker Tiefe. Die Sopranarie:

Digitized by Google

»Ist Gott für uns« ist eine der materialreichsten im ganzen »Messias«. Ohne sich irgendwo zur Grösse zu erheben, spricht sie doch überall den herzlichen Ton eines kindlichen Gottvertrauens. Den Beisatz von Glaubensfreudigkeit, welchen der Text enthält, hat Händel in einer bewegten Achtelfigur der Violinen niederzulegen gesucht. J. A. Hiller, einer der Ersten unter den vielen Bearbeitern des »Messias«, hat dieses Motiv einem Fagott übergeben, wodurch für unsere heutige Anschauung eine etwas zopfige Wirkung entstanden ist. Diese Aenderung ist leider mit in die Mozart'sche Bearbeitung hineingebracht worden. Der Schlusschor des »Messias« ist einer der längsten Sätze des Werkes. Er zerfällt in drei Theile: Der erste, einleitenden Charakters, hat denselben venetianischen Aufbau wie der erste Chor im dritten Theil: »Wie durch Einen der Tod«, den Gegensatz eines langsamen und eines lebhaften Tempos. Der zweite Satz führt eins der merkwürdigsten Themen durch, die jemals zum Ausdruck einer lauten Freude gewählt worden sind:



So originell, wie das Thema selbst, ist auch seine Durchführung, in der ganz überraschende Stellen vorkommen: die eine besonders, wo nach dem Unisono der drei unteren Stimmen ein homophoner Mittelsatz: »Ehre, Stärke« intonirt, aber sofort wieder abgebrochen wird, die andere an ein Hallelujah-Motiv anspielende, in der die Worte »von nun auf ewig« in kurzen Brocken in die Höhe getragen werden. Der exstatische Ton dieses zweiten erfährt im dritten Theile des Chors eine fromme Dämpfung, ohne aber ganz den Platz zu räumen. Das Hauptthema dieses ausserordentlich kunstvoll geführten Satzes



wird zuerst in regelrechter Fugenweise einmal durch die vier Stimmen geführt, erscheint dann aber in freier Verwendung in kleinen Absätzen, die durch Zwischensätze der Instrumente getrennt sind; meistens liegt es im Bass. Grössere Zwischengruppen sind durch ein Scalenmotiv gebildet, das in engsten Nachahmungen der Stimmen mächtige Steigerungen veranlasst. Im Ganzen skizzirt der Chor in seiner hochgestimmten Unruhe eine gewaltige Erregung mehr, als dass er sie zum Ausklingen brächte.

Der »Messias«, in den Tagen vom 22. August bis 14. September d. Jahres 1741 componirt, kam am 13. April des folgenden Jahres in Dublin unter Händel's eigner Leitung zuerst zur Aufführung. Händel hatte seinen irischen Freunden zu einem Wohlthätigkeitsconcert »etwas von seiner besten Musik« versprochen. In London kam der »Messias« erst Ende März 1743 zu Gehör, bald hintereinander dreimal. Bei der Stelle des Hallelujah: »Denn Gott der Herr« erhob sich die ganze Zuhörerschaft, der König mit, unwillkürlich. Seitdem blieb es in England Sitte bis auf den heutigen Tag, das »Hallelujah« stehend anzuhören. Der vollständige Triumph des Werkes datirt vom Jahre 1750. Von da an führte es Händel jährlich ein oder mehrere Male (während seinen Lebzeiten [im Ganzen 34 mal]) zum Besten des Findlingshospitals auf, dessen Verwaltung eine Copie der Partitur erhielt und sich eine Art Eigenthumsrecht an dem Werke zuschrieb. Die besondere Pietät für seinen »Messias« äusserte Händel auch dadurch, dass er nichts daraus drucken liess. Wo in einer Sammlung Stücke aus demselben gebracht wurden, erschienen sie ohne Angabe der Quelle. Nach Händel's Tode haben die verschiedenen Ausgaben des Oratoriums die stattliche Höhe von ungefähr einem halben Hundert erreicht. Ein neuer und starker Glanz fiel auf den »Messias« nach den bekannten Gedächtnissfeierlichkeiten des Jahres 1784 im Westminster. Seitdem wurde die Verehrung vor diesem Werke in England traditionell. An dieses Ereigniss knüpfte sich auch die Einführung

Digitized by Google

des Oratoriums in Deutschland, wo es nach und nach den übrigen oratorischen Arbeiten des Meisters die Bahn brach.

G. F. Händel »Gelegenheitsoratorium« (Occasional Oratorio).

Den biblischen Oratorien kann noch das »Gelegenheitsoratorium« angeschlossen werden. Das Werk, welches der Gattung des Oratoriums nur nach Form und Zeitdauer angehört, entstand gleichzeitig mit dem »Judas Maccabäus« im Jahre 1746. Die schottische Rebellion war die Gelegenheit, auf welche der Titel hindeutet. Mit den Tedeums und Krönungsanthems bildet es eine Gruppe von Werken, die aus Händel's Stellung als Hofcomponist und aus seinem Antheil an der Zeitgeschichte hervorgingen. Der Text dieses Gelegenheitsoratoriums ist aus, meist den Psalmen entnommenen, Bibelstellen zusammengefügt, welche, ähnlich wie dies neuerdings in dem »Triumphliede« von Brahms geschehen ist, auf das grosse Ereigniss des eignen Volkslebens bezogen werden sollen. Auch bei dem »Gelegenheitsoratorium« hat Händel an seiner Dreitheilung des Werkes festgehalten. Der erste Theil beginnt mit der Klage des Chors (der das englische Volk vorstellen soll), darüber, dass die Heiden sich auflehnen. Diese Heiden waren natürlich die rebellirenden Schotten. Die Musik lässt darüber keinen Zweifel. Denn der Chor ($^6/_8$-Tact), mit welchem die Heiden selbst sich einführen und welchen sie nach mehreren Zwischengesängen immer wiederholen, — dieser Chor zeigt ziemlich deutlich specifisch schottische Tonelemente. Die Frommen werden darauf zur Busse gemahnt. Der zweite Theil des Oratoriums prophezeit den Getreuen die Hilfe des Himmels, den Heiden die Vernichtung. Im dritten wird Gott gepriesen. In diesen Schluss klingt das »God save the king« herein, jedoch nicht in der heute weltbekannten Melodie. Für diesen dritten Theil hat Händel einen grossen Theil Musik aus älteren Werken verwendet. Wir hören da die reizende Musette aus der Gmoll-Nummer seiner Concerti grossi in der Einleitung. Dann kommt

Digitized by Google

der Eingangschor des zweiten Theils und der Hagelchor, und noch weitere Stücke aus »Israel«. Für den zweiten Theil hat Händel umarbeitend eine Nummer aus »Athalia« benutzt. Der grössere Theil der Musik der ersten beiden Abtheilungen ist aber neu und das Meiste bedeutend. Namentlich zeichnen sich die Arien des ersten Theils durch den schlicht frommen Ton aus. Es giebt nur sehr wenige Werke, die sich für Concertaufführungen in schweren Zeiten des Völkerlebens so eignen, wie das »Occasional Oratorio«. Thatsächlich ist es bisher gänzlich unbenutzt, der grossen Menge auch unbekannt geblieben. Das einzige Bruchstück daraus, dem wir ab und zu begegnen, ist die Trompetenarie des Bassisten: »Dem Gott der Macht singt hell im Chor«, zu welcher allerdings als die ergänzende zweite Hälfte, der Chorsatz: »Stimmt an« gehört.

Es bleibt unter den Oratorien Händel's noch eine Reihe sogenannter weltlicher Oratorien übrig, welche mit ihren heiteren, lebensfrohen Zügen die musikalische Physiognomie des Componisten sehr anheimelnd und liebenswürdig ergänzen. Diese Gattung, dem Oratorium der Italiener schlechterdings fremd, ist auch von Händel mehr probeweise und gelegentlich als grundsätzlich und fortdauernd gepflegt worden. Nur sechs in Anlage und Werth verschiedene Werke vertreten dieselbe. Aber für die weitere Entwickelung des Oratoriums, namentlich für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, war die durch Händel gegebene Anregung folgenreich.

In der Einführung zu »Esther« wurde bereits auf die Gründe hingedeutet, welche Händel zu seinen Versuchen im weltlichen Oratorium hingeführt haben. Seine Reformpläne fassten auch die Oper ins Auge. Gluck griff hier später von der dramatischen Seite ein, Händel war es nur um eine musikalische Besserung zu thun. Der Chor sollte in die Rechte wieder eingesetzt werden, welche er bei den Florentinern gehabt hatte und bei den

Digitized by Google

Franzosen noch besass, der Sologesang die Rücksichten auf die Virtuosen abstreifen. In den biblischen Oratorien brachen sich diese Neuerungen Bahn, im profanen Musikdrama stand ihnen der heftigste Widerstand des Londoner Theaterpublicums bevor. Händel blieb deshalb bei den Opern, welche er auf die Bühne brachte, bei dem eingewohnten italienischen Styl; seine Reformopern liess er in Oratorienart aufführen. »Acis«, »Semele« und »Heracles« sind diese drei Reformopern, welche den Grundstock des heutigen weltlichen Oratoriums mit bilden.

G. F. Händel »Acis und Galatea«.

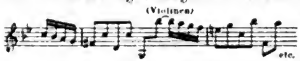
»Acis« entstand zugleich mit »Esther« im Jahre 1720, erlebte dort die erste Aufführung, kam aber, und wieder mit »Esther« zugleich, erst im Jahre 1732 vor das grössere Publicum. Bei dieser Londoner Aufführung erschien es unter dem Titel einer Serenata. Die Geschichte des Acis ist von älteren Operncomponisten wiederholt für kleinere Festspiele und Einacter gewählt worden. Des Pietro Andrea Ziani kleine Pastoraloper »Galatea«, war die bekannteste unter diesen Vorgängern. Auch Händel selbst hat den Stoff schon früher componirt. Unter den kleinen dramatischen Cantaten für zwei und drei Stimmen, welche er im Winter 1708 zu Neapel schrieb, ist ein »Acis«, der zum grössten Theil in die Neubearbeitung mit überging. Die Polyphempartie erscheint in der Cantate noch grotesker, als in der Serenata. Sie setzt einen Bassumfang von Cis bis ā voraus und arbeitet in der Mode der Entstehungszeit viel mit diesem und mit ähnlichen Riesenintervallen.

Die Fabel des Werks stammt aus dem Theokrit. Der Riese Polyphem verfolgt die Galatea mit Liebeswerbungen. Die Nymphe, die dem schönen Acis zu Liebe ihr göttliches Element verlassen, weist den Unhold ab. Aus Eifersucht zerschmettert der Cyclop den Hirten mit einem Felsblock. Galatea verwandelt den todten Freund in eine Quelle. Noch jetzt trägt ein kleiner Fluss, welcher in der Nähe von Catania dem Meere zuströmt, den Namen Acis.

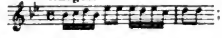
Diese unschuldige und sinnvolle Sage ist von Händel

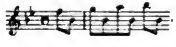
Digitized by Google

in folgender Art behandelt worden. Das Werk beginnt mit einer Ouvertüre, welche — bei Händel und in seiner Zeit eine ungewöhnliche Erscheinung — in einem einzigen Satze verläuft. Sie verlässt den Boden des Conventionellen auch dadurch, dass sie sich geistig dem Inhalt des Werkes enger anschliesst, welchem sie als Einleitung dient. Sie bringt den Frohsinn und Uebermuth, welcher den ersten Theil des Oratoriums erfüllt, in schäkernden und in urkräftig behaglichen Tanzmotiven:



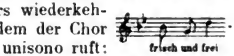
zum Ausdruck. Die grossen Intervalle in dem letzten deuten auch lustig schon auf den Polyphem. Der schlimmen Wendung, welche die Eifersucht des Riesen im zweiten Acte herbeiführt, gedenkt am Schlusse der Ouvertüre die Oboe mit einigen recitativisch klagenden Tacten. Dieselben weichen in der Modulation aus, ein Zeichen, dass die folgende Nummer unmittelbar anschliessen soll. Diese Nummer ist eine Chorscene: »O, den Fluren sei der Preis«, welche uns Hirten und Nymphen bei frohem Spiel und Tanz schildert. Sie ist eins der lebensvollsten Genrebilder, welche wir in der Chorlitteratur besitzen: sonnig, heiter, übermüthig, ausgelassen. Ein unverkennbar südliches Colorit liegt darüber; der italienische Dudelsack und andere Reminiscenzen specifisch neapolitanischer Volksmusik tauchen, ähnlich wie im »Heracles«, aus den Klängen des Orchesters humoristisch auf. Der Satz ist vorwiegend instrumental entworfen. Der Haupttheil entwickelt sich über das drollige Motiv:





mit kräftigem Schwung enden einzelne Abschnitte in: Der Chor ist declamirend darauf geschrieben, häufig stimmt er in die lachenden Gänge des Orchesters mit ein, an anderen Stellen stellt er sich mit urkräftig langen Freudenrufen daneben; zuweilen auch nimmt er

Digitized by Google

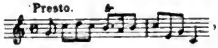
auf einige Tacte die Spitze des Ensembles. Als eine solche Stelle tritt der öfters wiederkehrende Schluss hervor, bei dem der Chor über die Dreiklangstöne im unisono ruft: 

Im Englischen heissen die Worte »free and gay«. Gay aber war der Dichter des Textes von »Acis and Galatea«.

Galatea weilt, während der Chor jubilirt, abseits am Rande eines Hains, in welchem Händel die Vögel sehr liebenswürdig zwitschern lässt. Die Instrumentalpartie von Galatea's Arie: »Fort, du süsser Sängerchor« ist voll reizender, zierlicher Motive, welche der Natur abgelauscht erscheinen: Eine Piccolflöte führt, zwei Sologeigen secundiren; kommt Bassklang dazu, so beschränkt er sich vorwiegend auf den Celloton. Dieses launige, ganz originelle und vollendete Meisterstück der Instrumentation ist aber nur als Beigabe, als Staffage und Scenerie zu dem von tiefer, schöner Sehnsucht getrübten und gedrückten Gesang der Galatea zu betrachten. Erst der Mittelsatz, in dem die Instrumente schweigen, hellt die Stimmung der Nymphe etwas auf. Wie sie nach ihrem Acis, so sucht auch dieser nach seiner Galatea und klagt in einer liebenswürdig melancholischen Arie: »Wo find' ich sie«. Die Züge dieser weich erregten Liebesklage finden sich in einem der schönsten Belmontegesänge in Mozart's »Entführung« wieder. Die Vereinigung der Liebenden wird durch eine Reihe von Sologesängen gefeiert, welche zu den werthvollsten Stücken ihrer Gattung gehören. Die Arie des Acis: »Liebe sitzt grübelnd« ist eine bemerkenswerthe Leistung in der Charakterzeichnung. Die Schilderung, welche der Liebhaber hier von den Reizen seiner Galatea giebt, hätte an sich gewiss einen lauteren und stürmischeren Ton vertragen. Händel hielt sie aber absichtlich zart, fein, warm, freundlich schwärmerisch; im Mittelsatz, wo in die Harmonie die sogenannte neapolitanische Sexte eintritt, rührend innig. Der Begrüssungsgesang der Galatea: »So wie die Taube« gehört unter diejenigen Musterstücke musikalischer Kunst, welche jedem Freunde derselben bekannt und geläufig sind.

Digitized by Google

Auch als einzelne Concertnummer, aus ihrem dramatischen Zusammenhang losgelöst, wie wir sie heute oft hören, prägt sich diese Arie wie ein Bild ein, durch Anmuth und Reichthum gleich entzückend. Hier ist der Ausdruck grenzenloser Freude durch die Maasse edler Weiblichkeit gezügelt; den Jubel begleitet noch ein Nachklang des überstandnen Trennungswehs. Auf diesen Grundlinien erhebt sich ein mannigfaltiges, immer wechselndes und sprudelndes Leben, dem auch die realistischen Details, sinnige und neckische Tonmalereien — aus der Vorstellung von dem zärtlichen und schmachtenden Treiben der girrenden Taube geschöpft und im Motivbau des Gesanges und in der Klangfärbung der Instrumente niedergelegt — nicht fehlen. Ein frohes Duett: »Selig wir« schliesst diese Scene ab. Sein Ton lenkt wieder ins Volksthümliche über und in die unbefangene Heiterkeit, welche aus dem Hirtenchore des Anfangs entgegenklang. Das lustig polternde Unisono-motiv der Instrumente, welches die Singstimme umspielt:



stammt aus Wales. Später hat Händel dem Duett noch einen Chor angefügt, der den Hauptsatz des ersteren mit einigen Erweiterungen wiederholt. Mit der Einfügung dieses Chors wurde zugleich das Werk im Jahre 1732 in zwei Acte geschieden. In der ersten Fassung (Cannons 1720) lief es in einem Zuge weiter. Während das Liebespaar das Duett singt, erblickt der Chor im Hintergrund den Polyphem. »Armes Paar, ach hart Geschick« klagen die Freunde über dem Thema:

*),

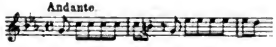
welches die Stimmen durchwandert und immer düstre Kreise der Modulation um sich bildet. Da verwandelt sich plötzlich der Ton des Chors: in die Klageweise mischt sich bei den Worten: »O seht, das Ungeheuer nahet« ein erregter Rhythmus; der Riese ist da. Und

*) Dem englischen Originaltext wäre mit der Uebersetzung: »Arme Gatten« besser entsprochen.

Digitized by Google

nun beginnt in der Musik jene Art von Malerei, in der Händel unvergleichlich ist. Aus hastig hervorgestossenen Sechzehnteln spricht eine Verwirrung, die zwischen Schrecken und Heiterkeit noch schwankt; das Mitleid mit dem Liebespaar, Furcht und Neugierde gehen noch eine Weile neben einander her. Von der Stelle ab: »Seht, wie mächt'gen Schritt's er strebt«, tritt der gespenstisch grandiose Charakter der Erscheinung des mächtigen Unholds in den Vordergrund und äussert sich mannigfaltig und mit den einfachsten Mitteln, aber durchweg mit dämonischer Macht. Der Schlusstheil dieses Chors, das Bild furchtbarer Naturerscheinungen, welche die Sinne der betroffenen Menge wie mit Zauber und Bann befangen, ist eine der grossartigsten Leistungen Händel'scher Kunst.

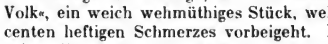
Nun beginnt die dramatisch bedeutendste Scene des Werkes. Das rasende Recitativ des Polyphem: »O Schmach, o Wuth«, seine tölpelhafte Liebesarie: »O rosig wie die Pfirs'che« und das Terzett zwischen Acis, Galatea und Polyphem: »Dem Berge mag die Heerde«, sind die Hauptstücke darin. Dem letzteren liegt im Hauptsatz für den Zwiegesang der Liebenden ein contrapunktisch sehr ergiebiges Thema:



zu Grunde, welchem wir in der älteren Oper mehr als einmal, bei Händel selbst unter Anderem im »Teseo« (1712) begegnen. Polyphem mischt seine Laute der Eifersucht und Wuth in heftigen Sechzehntelmotiven darein. Die Scene zieht sich im Original dadurch etwas in die Länge, dass dem Acis eine Arie zur Aeusserung seines Kampfesmuths eingeräumt wird. Eine Nebenfigur des Werks, der Hirte Damon hat in dieser Scene sogar zwei Nummern erhalten, von denen die zweite, das Larghetto: »Bedenke«, musikalisch sehr reizend ist. Schon im ersten Theile tritt dieser Damon, der in dem Werke die Stelle der Vorsehung übernimmt, mit einer Arie: »Schäfer, lass das Liebeswerben« auf. In den meisten heutigen Aufführungen wird seine Partie gestrichen. Mit dem Schlusse des Terzetts stehen wir an der vollzogenen

Digitized by Google

Katastrophe der Handlung. Während die wilden Sechszehntelgänge des Nachspiels dahinrollen, ist Acis gefallen. Das kleine Adagio: »Hilf, Galatea« bringt im Recitativton kurz und rührend sein Sterbelied. Der Chor stimmt die Todtenklage an: »Klagt, all' ihr Musen, weint, alles Volk«, ein weich wehmüthiges Stück, welches an den Accenten heftigen Schmerzes vorbeigeht. Der grösste Theil seines Formbaues ruht auf dem chromatischen Motive:

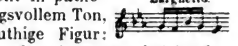


welches durch die Stimmen des Orchesters wandert, während der Chor seinem Herzeleid in einem ruhigen Declamationston Ausdruck giebt, welcher zuweilen durch ein eingestreutes »Ach« belebt und gehoben wird. Von besonders intimer Wirkung sind die Stellen, an welchen die Singstimmen ohne Begleitung im pianissimo ihr »nicht mehr« hinhauchen. Die Schlusspartie, ganz auf dieses Motiv gestellt, zerfliesst in sanfter Ergebung, im freundlichen Gedenken, in »Wonne der Wehmuth«. In einem ganz ähnlichen Charakter, wie die Todtenklage des Chors gehalten ist, wird die Trauerscene fortgesetzt. Auch der Gesang der Galatea; »O, ist mein Acis nun dahin« trägt diesen sanften, leidenschaftslosen Zug: das Bild des Acis lebt unter ihm auf, wie vom Flor umhüllt. Um so echter und tiefer klingen die einfachen Trauerlaute, in welchen die Nymphe das »todt« wiederholt, von langen Pausen unterbrochen, hinruft. Die Nummer wird dadurch sehr eigenthümlich, dass der Chor zu dem Solo hinzutritt: »Ach, Galatea, weine nicht«.

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts war die Combination von Solo und Chor in dramatischen Werken versucht worden. Doch wiegt dabei das Nacheinander der beiden Factoren entschieden vor; jedenfalls wird es schwer sein, Seitenstücke zu diesem hübschen Dialoge, in welchem der Chor in das klagende Solo mit den tröstenden und aufrichtenden Worten so eng hineinverflochten ist, zu finden. Der Chor der ermuthigenden Freunde besteht aus Männerstimmen; den obersten der drei Tenöre

Digitized by Google

kann man zur Noth durch den Frauenalt unserer heutigen Chorvereine besetzen. Für gewisse Stellen muss es aber immer gewusst werden, dass sowohl in »Acis und Galatea« als in den anderen Chorwerken Händel's die Altpartie eigentlich für hohe oder falsettirende Tenöre berechnet ist. Galatea folgt dem Rathe der Freunde und verwandelt den todten Acis in eine Quelle. Die Arie, in deren Verlauf dieses Wunder vollzogen wird: »Herz, der Liebe süsser Born«, zeigt eine ähnliche Methode, wie Galatea's erste Arie: »Fort, fort, du süsser Sänger chor.« Die Singstimme spricht in pathetisch gehobenem, empfindungsvollem Ton, dem sehr häufig die anmuthige Figur:



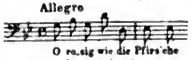
eingemischt ist, zum Quell; das Orchester belebt den Hintergrund des Bildes mit dem zarten Spiel holder Wassergeister:

Auch in diesem Stücke hat das Colorit der Instrumentalbegleitung wieder einen bei aller Zartheit vollen und warmen Charakter. Das Mittel, durch welches Händel diese eigene Wirkung erreicht, besteht darin, dass er die Hauptstimmen durch die untere Octave verdoppelt. Das letzte Stück des Werkes, der Chor: »Galatea, stille den Schmerz«, trägt die murmelnden Motive der Instrumente aus der Arie auf die Stimmen der Sängermassen über. Freudiges Anschauen und Schildern des vollbrachten Wunders bildet den mildfreundlichen Abschluss des mannigfach bewegten Märchens.

Die Zeitgenossen Händel's erblickten in »Acis und Galatea«, aus welchem schon im Jahre 1722 Bruchstücke durch Walsh in Druck kamen, eins seiner vollkommensten Werke. Mainwairing, der erste Biograph, nennt es das allergleichförmigste, das soll heissen: das am gleichmässigsten, in allen seinen Theilen und Abschnitten gleich gut gearbeitete. Es ist bestimmt eins der liebenswürdigsten und stimmungsreichsten Oratorien des Meisters und allen Denen zu empfehlen, welche den Schöpfer des »Messias« als sinnigen Menschen, als poetischen Natur-

Digitized by Google

freund und Humoristen wenig kennen. In England ist »Acis und Galatea« immer eins der populärsten Werke geblieben und in billigen Clavierauszügen über das ganze Land verbreitet. Polyphem's erste Arie:



namentlich scheint fast so bekannt zu sein, wie bei uns Weber's »Wir winden dir den Jungfernkranz«. In Deutschland hat Mozart das Pastoral zuerst eingebürgert, indem er es für die Aufführungen bei von Swieten neu instrumentirte. Eine allgemeinere Verbreitung lässt sich aber erst in den letzten Jahrzehnten nachweisen.

G. F. Händel »Semele«.

»Semele«, das zweite Exemplar der Gattung, entstand erst elf Jahre nach »Acis« und wurde von Händel im Februar 1744 unter dem ausweichenden Titel »The story of Semele« zur Aufführung gebracht. »Semele« würde den Bedingungen einer französischen Oper damaliger Zeit annähernd entsprochen haben. In der Musik fehlen höchstens noch einige Ballets und Prunkchöre; in der Dichtung findet aber der französische Geschmack seine Rechnung vollständig: Ein verliebter Jupiter, eine eifersüchtige Juno, Dämonen und Heroen auf einem Schauplatze, auf welchem sich Schäferscenen mit hochgespannten Auftritten ablösen, mit Auftritten, in denen das Orakel angerufen wird, in denen es blitzt und donnert. Sehr wahrscheinlich hat Congreve, nach dessen Arbeit das Textbuch der Händel'schen »Semele« eingerichtet wurde, aus einer französischen Quelle geschöpft. Ja vielleicht ist es nicht blosser Zufall, dass auch Händel zu diesem Oratorium eine Ouvertüre geschrieben hat, die im Wesentlichen den französischen dreitheiligen Styl einhält. Den dritten Theil bildet eine Gavotte, die auch in einer Oper Lully's oder Rameau's stehen könnte. Der erste Act schliesst mit einem gleichen Stück, erst von Semele, dann vom Chor gesungen. An dramatischer Kraft gehört dieser Theil der Handlung zu den eindruckvollsten Leistungen, welche das ältere Musikdrama aufzuweisen hat. Die Chöre des Volkes, welches sich auf eine Hochzeit freut, seine Gebete zur Juno, der Göttin der Ehe, eine Braut,

Digitized by Google

die sich sträubt und verzweifelt gegen den Bund mit einem ungeliebten Manne, Zeus anruft, ein Bräutigam in Hangen und Bangen, eine Schwester der Braut, die aus einer schlimmen Wendung für sich hofft — Vater und Freunde in Staunen und Verwirrung! Aus diesen Elementen quillt das aufgeregte Leben dieser Scene, ihre gewitterschwere Natur. Ein Wunder führt endlich zur Entladung, zum Aufathmen: Ein Adler hat Semele entführt. Aus der Höhe herab singt sie der Menge ihr: »Endlos selig lebt nun allbeglückt Semele der Welt entrückt« zu. Der musikalische Hauptträger dieses Actes sind die Chöre; die Sologesänge schädigen die dramatische Spannung. Aus dem Zusammenhange genommen, bieten sie des Interessanten genug. Besonders verdient die Arie der Semele: »Die Arie weckt den Gram mir im Gemüth« genannt zu werden, eine der umfangreichsten unter den Naturstudien, zu welchen Händel die Form der Arie benutzt hat. Als formell bemerkenswerthe Nummer ist neben ihr noch das Quartett: »Was säumt zur Unzeit dir das Herz« zu nennen, da Ensemblesätze dieser Art zu den Seltenheiten im Händel'schen Oratorium zählen.

Der zweite Act bringt die Götter in Person auf den Plan: den Jupiter im trauten Beieinander mit Semele, die erzürnte Juno, wie sie die erste Hand anlegt, den Gemahl zu strafen und die Nebenbuhlerin zu verderben. In der Liebesscene ragen die beiden Nummern: Jupiter's »Dort, wo du weilst« und Semele's »Doch horch«, die wie linkes und rechtes Auge zusammengehören, durch innigen und zarten Charakter hervor. In den anderen Liebesgesängen hat Händel einen den Italienern geläufigen Ton tändelnder Koketterie anzuschlagen gesucht. Das dramatische Hauptstück in der Musik des Actes ist die Scene der Juno, »Erwach, Saturnia«, die einzige Nummer, welche heute aus der »Semele« sich noch praktisch im Umlaufe befindet. So wie wir sie im Concert zu hören gewohnt sind, erscheint sie schon als eine durch den Ausdruck harten heroischen Stolzes gewaltige Composition. Und doch wird sie im Concertvortrage nur verstümmelt gebracht.

Digitized by Google

Zwischen dem Recitativ und der Arie steht nämlich in der Scene ein Satz der Iris, eine in grossen Zügen gegebene erschreckende Schilderung der Drachenwächter, welche die Energie, die in dem Commando der Juno »Fort, Iris, fort von hier« ausbricht, in eine viel hellere Beleuchtung stellt. Die Chöre des Actes haben vorwiegend den heiteren, volksthümlichen Zug, den Händel zur Charakteristik des Griechenthums auch in »Acis« und im »Heracles« verwendet hat. Das in dieser Richtung hervorragendste Stück ist der in der Mitte der Liebesscene stehende Chor: »Nun schwellt der ewig junge Gott der Lieb in euch die trunkne Brust«, von Händel »Alla Hornpipe« überschrieben und in der Instrumentalpartie an die Dudelsackmusik in den soeben genannten beiden Oratorien erinnernd. Auch die selbstständige Sinfonia, welche dem zweiten Act vorausgeht, trägt diesen volksthümlichen Zug. Ihr Hauptmotiv ist:

Auf die französische Anregung, welche wir in der Musik der »Semele« mehrfach beobachten, weist gleichfalls der Umstand hin, dass Händel alle Acte des Werkes mit einem eigenen Instrumentalsatz einleitet. Derjenige, welcher den dritten Act eröffnet, interessirt besonders durch die Verwendung, welche hier die Fagotte als führende Instrumente gefunden haben. Er kann denjenigen Musikern zur Einsicht empfohlen werden, welche unbekannt mit der älteren Profanmusik, einseitig auf Grund Beethovenscher Muster das Fagott auf eine ausschliesslich humoristische Rolle beschränken zu müssen glauben. Der poetische Zweck dieser Fagottklänge ist hier: in die Tonsphäre des »Somnus«, des Gottes des Schlafes, einzuführen, in dessen Reiche die erste Scene des dritten Actes spielt. Seine erste Arie »Lass mich« ist ein meisterhaftes Charakterstück, eine ideale und geniale Lösung der schwierigen Aufgabe: Faulheit und Schwerfälligkeit musikalisch zu veranschaulichen. Gesang und Instrumente überbieten hier einander an Trägheit. Die zweite Arie des Somnus »O süss ist der Nam«, die auch diesen Gott des Phlegmas von der

Liebe Kraft getrieben zeigt, berührt sich einigermaassen mit Polyphem's »O rosig wie die Kirsche«. Nach diesem Auftritt des Somnus hat die Intrigue der Juno ihr Ziel erreicht. Semele, verblendet, erzwingt vom Jupiter das Versprechen, ihr eine Bitte zu gewähren, ehe sie dieselbe genannt. Als der Gott geschworen, spricht sie das Begehren aus: dass er die Menschengestalt abwerfe und als Zeus erscheine. Ein mehrtactiges Paukensolo markirt unheimlich diesen tragischen Augenblick, von dem ab es schnell zu Ende geht. Unter den mannigfach erregten Musikstücken, die den Ausgang des Dramas begleiten, sind der Klagegesang des Jupiter »Weh, wohin eilt sie nun« und das Arioso »Weh mir«, mit dem Semele stirbt, besonders ergreifend. Händel's Kunst ist immer am grössten, wenn es das höchste Seelenleid zu schildern gilt. Der Bund, welchen in solchen Fällen das Mitgefühl, die realistische Beobachtung und der feine Tact des Componisten schliessen, bildet einen dreifachen Triumph. Der Klagechor »O furchtbar«, welcher dem Tode der »Semele« folgt, liegt wieder auf einem chromatischen Motive. Semele untersteht, wie »Saul«, »Samson«, »Heracles« und andere Oratorien Händel's, dem Gesetze des achtzehnten Jahrhunderts, welches musikalischen Tragödien eine frohe Coda anfügt: Den Uebergang stellt Apollon her, der die Geburt des Dionys verkündet. Der Chor »Selig, selig lasst uns ruhn« giebt der Schlussfreude einen kunstvolleren und weiter ausholenden Ausdruck, als es Händel in manchen seiner anderen Finalchöre für nöthig gefunden hat. Dieser Umstand bildet einen weiteren Beleg dafür, dass Händel auf die »Semele« einen besonderen musikalischen Werth gelegt hat. Sie ist reicher mit Ensemblestücken ausgestattet, als eins seiner anderen grossen Vocalwerke. Trotzdem war das Werk bisher für die Praxis so gut wie nicht vorhanden. Daran ist in erster Linie die mythologische veraltete Dichtung schuld. Setzt sich Jemand über dieses Hinderniss weg, so bleibt ihm noch übrig, unter den Sologesängen strenge Auslese zu halten.

Digitized by Google

Schon im nächsten Jahre folgte der »Semele« der »Heracles«. Händel schrieb dieses Werk in den Pausen, welche ohne seine Schuld in der Arbeit am »Belsazar« eintraten und brachte es im Frühjahr 1745 als »musical drama« zur Aufführung. Der Titel giebt in diesem Falle nur eine unbestimmte Inhaltsangabe. Es handelt sich nicht um den Heracles am Scheidewege, nicht um die Heldenthaten des Halbgottes, sondern um das Ende des Heracles. Das von Thomas Broughton, einem englischen Geistlichen, verfasste Buch des Oratoriums gründet sich auf dieselbe Geschichte von Heracles und Dejanira, welche Ovid im neunten Buche seiner Metamorphosen erzählt, dieselbe, welche Sophocles in den Trachinerinnen dramatisch ausgeführt hat. Als Heracles, der grosse Alkide — wie er im Verlauf des Oratoriums vorwiegend genannt wird — von seinem Kriegszuge nach Oechalia zurückkehrt, bringt er unter anderen Gefangenen auch die schöne Jole, die Tochter des gefallenen Königs Eurytheus, mit. Gegen diese fasst Dejanira, die Gattin des Heracles, eine furchtbare Eifersucht. Nichts vermögen dagegen die Worte des Heracles und der Jole, und nichts die Vorstellungen der verständigen Freunde. Vernunft und klarer Blick des unseligen Weibes sind dahin. In ihrer Verblendung greift sie nach einem Zaubermittel, um die vermeintlich verlorene Liebe des Gatten wieder zu gewinnen: Nessos, der Centaure, den Heracles einst erschlug, gab ihr in der Todesstunde ein Kleid, das angeblich mit Liebeszaubersaft getränkt ist. Dieses prächtige Gewand schickt Dejanira dem Heracles zu, als er eben mit den Priestern des Zeus frohe Siegesfeste feiert. Hochfreudig nimmt der Held das köstliche Kleid als Pfand der Versöhnung entgegen und wirft es um die breiten Schultern. Doch ach! Der tückische Nessos hat das Gewand nicht mit einem Liebeszauber getränkt, sondern mit fressendem Gifte, dem der Held von Schmerzen rasend im bitteren Todeskampf erliegt. Als er das Ende fühlt, gebietet er seinem Sohne Hyllos, ihn auf den Oeta, den heiligen Berg, zu führen und besteigt den Scheiterhaufen. »Sein sterblich

G. F. Händel »Heracles«.

Digitized by Google

Theil wird von der Gluth verzehrt, doch seine Seele schwebt zum Himmel auf, zum sel'gen Aufenthalt im Götterkreis«.

Diese Inhaltsangabe genügt, den Werth der Dichtung erkennen zu lassen. Das Buch zum »Heracles« ist unter den sogenannten weltlichen Oratorien Händel's das beste. Was es vor den anderen, namentlich vor »Semele«, voraus hat, das ist eine tragische Idee als Mittelpunkt, um welchen sich die Handlung entwickelt. »Heracles« ist ein wirkliches Drama, das Drama der Eifersucht.

Wenn man in der Weise, welche das achtzehnte Jahrhundert liebte, den einzelnen Acten des »Heracles« Ueberschriften geben wollte, so würde sie für den ersten lauten: »Der vermisste und wiedergefundene Heracles«. Die Ouvertüre zum Werke erzählt von diesem Wiederfinden. Die Sorge um den Verlorengeglaubten wird am schönsten durch das begleitete Recitativ und die Arie ausgedrückt, mit welchen Lichas die Handlung eröffnet. Dejanira ist als liebende und sehnende Gattin durch die Arie »Die Welt, wenn sich gesenkt der Tag« gezeichnet. Hyllos, der Sohn, macht sich auf, den Vater zu suchen: »Wenn er noch lebt, bringt Hyllos dir ihn wieder, wo nicht, so fällt auch er«. Der Chor giebt dem Sohne den Reisesegen in dem schönen immer grösser und freier werdenden Stück: »O Sohn, voll Kindespflicht«. Und Heracles lebt noch! Das Leid der Gattin und der Freunde verwandelt sich in Lust, als der Zug der Gefangenen von Oechalia die Bühne betritt: Lichas singt sein »Die lächelnde Stunde bringt das Glück«, der Chor den eigenthümlich maassvollen Satz: »Verzage nicht«. Ein frohes Fest, mit einem Marsch des Orchesters eingeleitet, mit dem urwüchsig heiteren süditalienischer — das Griechenthum bei Händel symbolisirender — Reminiscenzen vollen Chore »Krönt das Fest mit Spiel und Tanz« geendet, schliesst den Act.

Den zweiten Act füllen die Scenen der Eifersucht. Hier ist es, wo der unglückselige Plan der Dejanira reift, die Zauberkraft des Nessosgewandes zu versuchen. Lichas

Digitized by Google

nimmt das verhängnissvolle Kleid aus der Hand Dejanira's in der Meinung, dass die Gatten wieder versöhnt seien und mit einem Hymnus auf »Liebe und Eintracht« klingt der Act aus. Eine Episode in demselben behandelt die Werbung des Hyllos um Jole, die gefangene Königstochter. Händel hat diesem Abschnitt zwei der reizendsten Nummern der Composition gewidmet, den durch die Orchesterfiguren romantisch belebten Chor: »Holder Gott der Liebesgluth« und die demselben vorhergehende Arie des Hyllos: »Der olympischen Höhe entweichend«, einen Siciliano.

Der dritte Act enthält den Tod und die Verklärung des Heracles. Er wird ebenfalls mit einem selbständigen Orchestersatze eingeleitet, dessen Tongehalt diesmal zwischen langen Klängen der Trauer und wildbewegten Figuren voll Kraft und Leidenschaft wechselt. Als Heracles stirbt, singt der Chor eine Trauerhymne, als der Priester verkündet, dass die Götter den Helden in den Olymp aufgenommen haben, einen Preisgesang, der das Werk zu einem versöhnenden Abschluss bringt. Der Schwerpunkt des Actes liegt aber in den beiden Soloscenen des Heracles und der Dejanira. Dort stirbt ein Held qualvollen Tod; hier büsst das Weib, welches diesen Tod verschuldet. Man übertreibt kaum, wenn man sagt, dass diese beiden Scenen unter die grössten Stücke gehören, welche die musikalisch dramatische Literatur besitzt. Von den übrigen Sologesängen des Werkes ist ihnen keine an die Seite zu setzen. Viele sind conventionell und namentlich Heracles macht bis zum dritten Acte eine nur alltägliche Figur. Nur die einfache Arie der Jole im ersten Act »Mein Vater« greift tiefer. Auch beim ersten Hören kann man sich der Rührung nicht erwehren, wenn die inmitten des Festjubels trauernde Tochter ihr »Ruhe sanft« einsam und verlassen hinsingt. Das Beste, was daneben noch an Sologesang im »Heracles« zu finden ist, hat die Partie des Lichas erhalten.

Unter den acht Chören des Werkes sind zwei, welche durch ihren grandiosen Charakter hervortreten. Von dem

Digitized by Google

Klagechor: »Nicht mehr schützt dein Arm hinfort« ist es der Endabschnitt von den Worten ab: »Der Menschheit Rächer sank dahin«, welcher den Ausschlag giebt. Der andere aber, der Chor: »Eifersucht, o Höllenfluch«, wirkt eigenthümlich phantastisch durch seine Anlage im Ganzen: Ein declamirender, in Interjectionen hinschreitender Hauptsatz, den schwere Orchesterfiguren umschweben: ein potenzirter Warnungsruf. Dazu ein Mittelsatz, der schleichende Motive zu einem unheimlichen Bilde durchführt. Doch sind auch diese beiden hervorragendsten Chöre des Werkes nur einfachere Leistungen, wenn wir sie mit den grossen Chorscenen von Händel's biblischen Oratorien vergleichen. In dieser Richtung fälschlich angeregte Erwartungen mögen es zum Theil mit verursacht haben, dass der »Heracles« in Deutschland nur langsam in Umlauf gekommen ist. Die erste Aufführung erfolgte im Jahre 1863 durch die Breslauer Singacademie; erst aber nach dem die Berliner Hochschule sich Mitte der siebenziger Jahre des Werkes in auf einander folgenden Aufführungen angenommen, hat es sich auf dem Repertoir allgemeiner eingebürgert.

Noch vor »Semele« entstand ein viertes der weltlichen Oratorien Händel's, das heute bekannteste der ganzen Gattung: »Alexanderfest«. Seiner Form nach bildet es das weltliche Gegenstück zum »Israel«. Es hat wie die Carissimi'schen Historien einen Erzähler, dessen Partie unbenannt wechselnden Solostimmen oder dem Chor übertragen ist. Während Händel den »Acis«, mit welchem er die Oratorienform zum ersten Male auf einen weltlichen Gegenstand anwendete, als Serenata einführte, scheint ihm beim »Alexanderfest« die absolute Neuheit des Versuches Bedenken erregt zu haben. Das Werk kam am 19. Februar 1736 ohne jegliche Gattungsbezeichnung zur Aufführung.

G. F. Händel »Alexanderfest«.

Der eigentliche Held der Dichtung ist der griechische Sänger Timotheus; ihr Ziel richtet sich darauf, die Macht der Tonkunst zu verherrlichen und an einer Reihe anschaulicher Bilder zu zeigen, wie die Musik über Phantasie

Digitized by Google

und Gemüth der Einzelnen und der Massen unumschränkte Gewalt hat. Diese Bilder sind in einen einheitlichen Rahmen gefasst: sie gehören zur Geschichte Alexander's des Grossen. Dieser selbst und seine Geliebte Thais sind die Hauptpersonen der Zuhörerschaft, welche — es ist kurz nach Beendigung des persischen Feldzuges — bei der Siegesfeier den Vorträgen des berühmten thebischen Sängers lauscht. Timotheus spielt mit der Stimmung. Von dem Ausdruck der Freude über den Anblick des königlichen Paares führt er die Versammelten zu einer begeisterten Huldigung für Alexander, als den Sohn des Zeus, versetzt sie in den Rausch einer Bacchusfeier, springt dann plötzlich über zu den Tönen des Mitleids und der Trauer, indem er das klägliche Ende des grossen und guten Darius, des letztbesiegten Feindes schildert. Nachdem diese Proben den Thimotheus überzeugt haben, dass er mit seinem Sängerchor die Stimmung der Anwesenden ganz beherrscht, thut er den letzten triumphirenden Schritt und nimmt mit seiner Kunst ihren Willen in Beschlag. Sein Gesang zum Preis der Liebe hat die Folge, dass Alexander seiner Thais vor versammeltem Hofstaat in die Arme sinkt. Als Thimotheus die zuhörenden Krieger auffordert, ihre erschlagenen Kameraden zu rächen, stürmen sie mit Brandfackeln zum Saale hinaus, Thais voran. Bis hierher ist die Dichtung einheitlich und in dem Rahmen eines geschichtlichen Vorganges, eben des Alexanderfestes gehalten. Jetzt aber begiebt sich der Dichter, — der berühmte Dryden ist es — mit einem salto mortale von Griechenland und Alterthum hinweg und hinüber zur heiligen Cäcilia, der Vertreterin der Musik im christlich kirchlichen Dienste. Der Grund hierfür liegt in einem äusserlichen Umstande, nämlich darin, dass die Ode Dryden's zu einem Cäcilienfeste (22. November) bestimmt war, welches die Londoner Musiker seit alter Zeit feierlich zu begehen pflegten. Wer die Ode, nachdem sie fertig war (im Jahre 1697), zuerst componirt, wissen wir nicht. Unter den späteren Componisten findet sich Th. Clayton. Die Beliebtheit der

Digitized by Google

Dichtung hat in England bis in unser Jahrhundert hineingereicht; auch W. Scott spricht von ihr ausschliesslich im Tone hoher Bewunderung. Auch für Händel mag die Popularität der Dryden'schen Ode in erster Linie entscheidend gewesen sein. In zweiter Linie mag ihn ihre Tendenz angezogen haben. Die Gelegenheit, mit Tönen die Macht der Tonkunst zu feiern, hat er auch im dritten Act des »Salomo« und im »Allegro e Pensieroso« gern wieder benutzt. Diesem Umstand gegenüber legte er auf die schwachen Seiten von Dryden's Arbeit ein nur geringes Gewicht. Diese Schwächen bestehen namentlich in der ungenügenden Ausarbeitung der Uebergänge. An einzelnen Stellen haben diese dem Dichter eine unüberwindliche Schwierigkeit bereitet. Aus den Worten, mit welchen Timotheus von dem sterbenden Darius weiter geht, klingt die Verlegenheit ersichtlich heraus, in welcher sich Dryden befand. In der musikalischen Behandlung wirken diese Mängel noch empfindlicher, als sie an sich sind. Und wenn wir uns heute bei denen, welche zum ersten Male und unvorbereitet einer Aufführung des »Alexanderfestes« beiwohnen, darnach erkundigen, was in diesem Werke vorgeht und um was es sich eigentlich handelt, so wird die grosse Hälfte derselben in der Regel die Antwort schuldig bleiben. Diese Unklarheit in der Dichtung selbst spiegelt sich auch in der Benennung des Werkes wieder. In Wien nannte man es bis in die Gegenwart hinein schlechtweg: »Timotheus«, Händel selbst hielt an dem Titel »Alexanderfest«. In beiden Fällen fehlt die Ergänzung, der nothwendige Bezug auf die Cäcilia.

Auch auf die Musik angesehen, kann das »Alexanderfest« nicht unter die Hauptoratorien Händel's gestellt werden. Es stammt aus einer Zeit, wo die Gesundheit des Componisten nahezu zerrüttet war und trägt vielfach die Merkzeichen der halben Kraft. Dass das Werk eine so ungemein grosse Verbreitung gefunden hat und neben »Messias«, »Samson«, »Judas Maccabäus« eins der bekanntesten geworden ist, verdankt es zum grossen

Digitized by Google

Theile der Einfachheit seiner Chöre und dem Umstande, dass es durch die Mozart'sche Bearbeitung frühzeitig bequem ausführbar gemacht war. Es ist aber durchaus verfehlt, wenn, wie dies doch häufig geschieht, das »Alexanderfest« zum Maassstab der Händel'schen Kunst benutzt wird. Die Grösse Händel's als Ariencomponist, seine Bedeutung für den Sologesang kommt in diesem Werke gar nicht zum Vorschein. Ein grosser Theil der Einzelgesänge erfüllt den Zweck mit Anstand, schlägt die Stimmung richtig an und führt das Thema schulgerecht weiter; schulgerecht, aber ohne weiteren geistigen Aufwand. Wir freuen uns in der Mehrzahl der Liebesgesänge dieses Oratoriums über den anmuthigen, traulichen Grundton, aber nicht über das unaufhörliche Fortrücken desselben Motives, über das regelmässige Wechseln von Singstimme und Instrumenten, nicht über das freigebige Einlenken in Figuren und Coloraturen; mit einem Worte nicht über die zahlreichen Spuren der Schablone. Gut vorgetragen, verfehlen diese Nummern ihre äussere Wirkung jedoch auch nicht. Einige Arien erheben sich über diese untere Stufe und zeigen durch die Breite und den Reichthum der Melodie schon formell auf eine grössere Fülle von Geist und Stimmung. In diese Classe gehören die beiden Sopranarien des ersten Theiles: »Er sang Darius gross und gut« und »Süss und sanft in Lyd'schem Liede«; letztere verwendet sehr reizvoll ein obligates Soloviolloncello.

Unter den Vorzügen der Composition ist an erster Stelle der Aufbau und die im grossen Zuge gehaltene Gruppirung zu betonen. Nicht weniger als fünf unter den neun Chören des Werkes sind aus Sologesängen herausgewachsen: der Chor: »Selig Paar« aus der Tenorarie über den gleichen Text; der durch den Hörner- und Schalmeienton eigenthümlich gefärbte Männerchor »Segnend wirkt des Gottes Gabe« aus der Bassarie »Bacchus ewig schön und jung«; der rührende weiche Chor »Seht an Darius« aus dem Arioso des Sopran »Er sang Darius«; der Chor: »Es jauchzen die Krieger« aus der Sopranarie

Digitized by Google

»Thais stürmt voran« und der Schlusschor: »Stimmt an den Sang« aus dem Duett: »Im Wettgesang strebt all ihr nach«. In keinem seiner anderen Werke hat Händel dieses alte und immer wirksame Verfahren, dem Gedankenhalt der Sologesänge durch den Mund der Massen eine gesteigerte Resonnanz zu geben, so systematisch gehandhabt, wie im »Alexanderfest«. Nur an einem dieser abgeleiteten Chöre merkt man, dass der Componist aus der Noth eine Tugend machte: Es ist der Chor: »Es jauchzen die Krieger«, welcher der berauschten Situation gegenüber zu zahm und liebenswürdig bleibt.

Unter den selbständigen Chören sind zwei grossausgeführte, kunstvolle, auf eine Vielzahl von Themen gebaute Arbeiten: der Gdur-Chor »Ein heller Jubelschrei« und der Fdur-Chor »Thimotheus steh vom Preise ab«. Im letzteren hat Händel mit besonderem Behagen der Ton- und Klangfreudigkeit, der Grundlage der musikalischen Kunst, symbolische Ovationen bereitet. Diese durchrollenden Figuren auf »crown« (»Rase«) sind die Lust der Sänger. Den Hauptreffer unter den Chorsätzen bilden aber die beiden kurzen Nummern »Seht unsern Göttersohn« und »Brecht das Band des Schlafes«, zwei wesentlich auf das Orchester gestützte, wie al fresco-Gebilde genial hingeworfene Compositionen von gewaltiger Wirkung.

An die schon betonte Nothwendigkeit einer Revision der deutschen Uebersetzung, muss beim »Alexanderfest« besonders erinnert werden.

G. F. Händel »Kleine Cäcilienode«.

Der grossen Cäcilienode, dem »Alexanderfest«, folgte im November 1739 zum Geburtstage der alten Musikheiligen die sogenannte »Kleine Cäcilienode«, die zu Händel's Zeiten öfters aufgeführt, heute ziemlich unbekannt geworden ist. Ihr Text, der ebenfalls Dryden zum Verfasser hat, begegnet sich mit dem »Alexanderfest« in dem Bestreben, die heilige Cäcilia als Vollenderin der Tonkunst zu feiern. Die beiden Werke gehen aber in den Wegen zu diesem Ziele weit aus einander. Das »Alexanderfest« hat das dramatische Element, die erregten

Digitized by Google

Scenen, die Chöre, den grossen Apparat musikalischer Mittel voraus. Die »Cäcilienode« hat nur drei Chöre; alle ihre Sätze sind von mässigem Umfange, ihr Ideenkreis bleibt ein musikalisch interner. Aber Händel entwickelt innerhalb derselben eine Naivetät und eine Frische, die wahrhaft köstlich wirken. Wie Chrysander*) mittheilt, war Draghi der erste Componist, der diese Ode Dryden's in Musik setzte. Man könnte auf die Idee kommen, dass der Dichter von Draghi die Intentionen empfangen habe. Denn das war ganz Wienerisch und besonders Draghi's Liebhaberei und Stärke: in kleinen Einactern, Festspielen und Gelegenheitsmusiken die Reize der Instrumente zur Geltung zu bringen. Darin liegen auch die Reize der Händel'schen Composition: das Cello hat seine Nummer und schlägt mit anmuthig getragenen Melodien die Stimmung des Sängers und Hörers in den Bann der Andacht und des Wunderglaubens, dann appelliren Trompete und Trommel mit ihren flotten Rhythmen an den Kampfesmuth. Ein schwungvoll einfacher Marsch, den unsere Capellen ruhig hervorholen könnten, folgt dem imposanten Satze. Die Flöte und Laute haben ihr Stück. Am schwächsten bedacht ist die Violine, welcher der Dichter eine grosse Aufgabe zugewiesen hat, die Schilderung der heftigen Leidenschaften in des Menschen Seele. Hier hat sich Händel erstaunlich äusserlich gehalten, die »tiefste Qual« und die »höchsten Leiden« sind unglaublicherweise durch tiefe und hohe Tonlage des Geigeneinsatzes, und fast nur dadurch, charakterisirt. Mit der Orgel tritt dann die Cäcilia selbst in die Erscheinung. Etwas billig ist auch das Gemälde, welches Händel am Eingang des Werkes vom Chaos und vom Uebergang aus dem Chaos in den Zustand der Ordnung entwirft. Dort verminderte Septimenaccorde, hier langsame Scalen in jedem Ton verziert. Es wäre Schade, wenn diese schwachen Partien Jemanden vom Genusse der Composition abhalten sollten. Der grösste Theil der Sologesänge ist poetisch durch die

*) Chrysander: G. F. Händel, II, 435.

Digitized by Google

Fülle des einfachen Ausdruckes; namentlich aus den Recitativen quillt er stark. Die Chöre sind mit ausserordentlicher Freiheit geführt; der Schlusschor »So wie durch heil'ger Lieder Macht« bringt in noch viel grösserer Ausdehnung, als wir es aus dem »Israel« kennen, das wirksame Mittel eines mit dem vollen Chore wechselnden unbegleiteten Solosoprans zur Geltung.

Die Ideen dieser kleinen Cäcilienode führte Händel in der nächsten oratorischen Composition, dem in der Zeit vom 19. Januar bis 9. Februar 1740 geschriebenen »Allegro« in einem grösseren Maassstabe aus.

G. F. Händel »Allegro«.

Jene kleine Cantate und dieses grosse dreitheilige Oratorium sind darin verwandt, dass sie auf die Schilderung von grossen Begebenheiten und Ereignissen, auf die Stütze einer fortlaufenden oder gar dramatischen Handlung verzichten und die Musik auf die Wiedergabe bestimmter Affecte verweisen. Der Unterschied ist aber der: In der »Cäcilienode« probirt Händel diese Kraft seiner Kunst an einer Reihe kleiner Bildchen und Skizzen; im »Allegro« dient sie zur Durchführung von drei bestimmten Charakteren: des Allegro, des fröhlichen, leichtlebigen Menschen, des Pensieroso, des tiefsinnigen, gedankenvollen, weltabgewandten Einsiedlers und des Moderato, der praktischen Natur, welche zwischen Weltfreude und Weltflucht die Mitte hält. Mit den Temperamenten haben sich die Meister aller Künste von jeher gern beschäftigt. Insbesondere bieten sie der Musik ein Thema, welches für diese Kunst wie geschaffen ist und von ihren Vertretern oft und in jeder Periode und jeder Gattung behandelt worden ist: im Madrigal, in der Cantate, zu Händel's Zeit namentlich häufig und mit hunderterlei Variationen in der Claviermusik (Coupérin, Kuhnau). Händel unternahm es, den Gegenstand zum ersten Male mit den vollen Mitteln des Oratoriums darzustellen. Leider bediente er sich in der Verlegenheit hierbei eines Textes, der jenem Zweck sehr schlecht gewachsen war. Das Gedicht, welches er seiner Musik zu Grunde legte, ist einer Arbeit Milton's nachgebildet, in welcher der berühmte Verfasser des »Verlorenen

Digitized by Google

Paradieses« nachzuweisen sucht, dass beide Lebensauffassungen: die des fröhlichen, lustigen Gemüthes und die des stillen, nachdenklichen Träumers, berechtigt und genussreich sind. Denn auf diese zwei Charaktere beschränkt sich Milton's Gedicht, das in den Jahren 1633 bis 1637 mit Anlehnung an italienische Muster entstanden ist. Der Moderato, der Vertreter der gleichmässigen harmonischen Gemüthsart, ist ein Zusatz von Händel's Freund, dem schon erwähnten Gutsbesitzer Jennens. Händel selbst scheint mit der Zeit diesen Zusatz bedenklich gefunden zu haben. Denn in späteren Aufführungen des Werkes liess er den Abschnitt des Moderato weg und gab an seiner Stelle die »Kleine Cäcilienode«. Bei weitem einschneidender ist eine zweite Aenderung, welche das Gedicht Milton's durch Händel und Jennens erfuhr. Milton handelt den Allegro in einem Zuge ab und dann ebenso den Pensieroso. Dieser Form der Darstellung würde sich der Componist haben einfach anschliessen dürfen, wenn der Gegenstand als Instrumentalcomposition entwickelt werden sollte. Für ein Vocalwerk erregte sie Bedenken. Man umging sie in der Weise, dass man die beiden grossen Lebensbilder des Allegro und des Pensieroso in kleine Abschnitte zerlegte und den Musiktext Scene für Scene zwischen dem heiteren und dem tiefsinnigen wechseln liess. Achtmal tritt der Allegro auf und tritt wieder ab, jedesmal folgt ihm mit der Regelmässigkeit eines Schattens der Pensieroso; ein Zusammenwirken oder eine Reibung der beiden Charaktere findet nicht statt. Diese Anlage des Textes ist eine empfindliche Schwäche und verdirbt die Freude an dem Werke als Ganzes vollständig. Wir sind in diesem Genusse und in unserer Bewunderung auf das verwiesen, was Händel in der musikalischen Ausführung der einzelnen Bilder bietet. Von diesem eingeschränkten Gesichtspunkte aus erscheint der Allegro als eine der bedeutendsten Arbeiten des Tonsetzers, als diejenige, in welcher der Tonsetzer die grosse Fülle seines Talents als Genremaler am reichsten vor uns ausgebreitet hat. Die poetische Behandlung

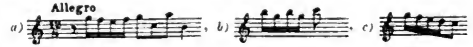
Digitized by Google

realistischer Motive, die uns im »Acis« erfreut, im »Heracles«, in »Susanna«, der wir auch zuweilen in den grossen historischen Oratorienwerken des Meisters, wie im »Saul«, begegnen, bildet im »Allegro« den Grundzug der Arbeit. Der Allegro ist eine wahre Fundgrube sinniger, launiger Naturmalereien, welche eine ganze Scala vom Intimen bis zum Grotesken durchlaufen. Er enhält Vogelgezwitscher und Grillenzirpen, er citirt das Tambourin, das Horn des Nachtwächters, die Glockenspiele, die läutenden Abendglocken; er spielt an auf das Gelächter des fröhlichen Volkes, auf den verworrenen Lärm, der aus der volkreichen Stadt dem Wanderer entgegenschallt. Er schlägt überall aus dem gemeinen und täglichen Leben Musik heraus und lehrt uns, dass Poesie sich immer und aller Orten findet, wenn sie das lebendige und durchdringende Auge eines wahren Künstlers sucht.

Eine äussere musikalische Charakteristik der beiden Hauptfiguren des Gedichts hat Händel nicht versucht. Der Allegro wie der Pensieroso bedienen sich bald der einen, bald der anderen Solostimme: Sopran, Alt, Tenor und Bass! Sie erscheinen jetzt allein, jetzt mit dem Gefolge von Chören.

Das Werk hat wie der »Israel« keine besondere Ouvertüre, Händel eröffnete die Aufführungen mit einem seiner concerti grossi. Die beiden Hauptfiguren werden schnell nacheinander in begleitenden Recitativen eingeführt: In den Tönen des Orchesters stellt sich dem Allegro der Geist der Melancholie entgegen:

Dem Pensieroso suchen die leichtgeschürzten Weisen heiterer Alltäglichkeit den Genuss gedankenvollen Sinnens zu trüben:

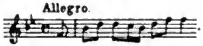


sind die Motive, welche in dem Pensieroso's Auftreten einleitenden Vorspiele hervorstechen. Die harmonische

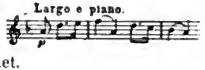
Digitized by Google

Behandlung des letztangeführten weist auf eindringliche Parallelstellen in der »Cäcilienode«, wie sich denn im Allgemeinen die Verwandtschaft der beiden Werke in eine Reihe technischer Einzelheiten hinein verfolgen lässt.

Nachdem die melancholischen Störenfriede verscheucht sind, überlässt sich Allegro ganz den ihm von Natur eigenen Empfindungen und giebt ihnen in der Form einer ausgeführten Arie Ausdruck: »Komm', komm', o Göttin, hold und schön« (»Come thou goddess fair and free«). Die Worte sind an Euphrosyne, die Göttin der Freude, gerichtet und führen noch weitere Mitglieder des griechischen Olymps auf den Plan. Das ganze Gedicht Milton's bewegt sich in der allegorisch-scholastischen Richtung des 17. Jahrhunderts. Händel's Musik steht dazu in dem Gegensatz ungesuchter Natürlichkeit; insbesondere ist diese erste Arie des Allegro durch die Freiheit ihrer Form und durch die Naivität ihrer Motive eine der reizendsten im Werke. Den Hauptstoff giebt das Thema:



Der übliche erste und zweite Theil der Arie sind auf eine ungewöhnliche Art ineinandergezogen, die Repetition, der dritte Theil, ist nur angedeutet, so dass die äussere Figur dieser Arie eine sehr interessante Mischbildung zwischen Arie und strophischem Liede vorstellt. Der heiteren Leichtigkeit der Gefühle, welche diese Musik bewegen, entspricht die Instrumentirung, welche — von den Anfang- und Endabschnitten abgesehen, — auf den schweren Bassklang verzichtet. Die Arie des Pensieroso feiert die Melancholie, »die Tochter der Vesta und des Saturn«. Händel hat aus diesem mythologischen Schwulst einen einfach menschlichen Kern herausgezogen, eine edle, ernste Stimmung, für deren musikalische Wiedergabe das Thema:



die entscheidenden Dienste leistet.

Dem zweiten Auftreten des Allegro ist eine längere Scene gewidmet, welche aus vier Stücken besteht. Das zweite Stück ist mit dem ersteren ziemlich gleichlautend:

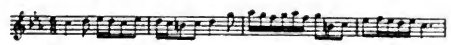
Digitized by Google

Das vorangegangene Tenosolo wird als Chorsatz wiederholt. Dasselbe Verhältniss besteht zwischen dem dritten und vierten Theile. Die erste Hälfte dieser Scene hat einen ausgelassenen Charakter. In dem Satze des Solisten wird derselbe etwas gemildert durch eine graziöse Episode, in der ein schmeichelndes und streichelndes Achtelmotiv die Worte begleitet, welche von »den Grübchen in Hebe's Wangen« handeln. Im Chore aber herrscht durchweg ein derber Uebermuth. Händel malt hier fröhliches Volk mit naturalistischer Treue: Der Hauptttheil des Satzes führt Motive aus, welche den Klang lustigen Lachens direct nachahmen: die verschämten Anfangsformen mit:

und mit: die weiteren Stufen — der englische Text sagt: »holding both sides« — mit: und mit: . In humoristischer Anspielung auf den ansteckenden Charakter kräftigen Gelächters lässt Händel die letzten Themen durch die Stimmen und die Instrumente wandern; die Singbässe geben breite Salven in Viertelnoten dazu, das Orchester schüttelt sich im unaufhörlichen . Wir haben in der Madrigalenliteratur sowohl als in der komischen Oper alter und neuer Zeit häufig genug Lachmotive verwendet gesehen. Aber in der gewaltigen und zugleich doch liebenswürdigen und künstlerisch vornehmen Wirkung sind diese Händel'schen Sätze wohl nie vorher und nachher erreicht worden. Mich. Kelly erzählt in seinen Reminiscenzen, dass er durch einen Vortrag der Lacharie, Orchester und Publicum der Ancient concerts in London zu schallendem Gelächter hingerissen und das Stück zu einem der beliebtesten der Saison gemacht habe. Wie die ältere Musik überhaupt ruhigere Abschlüsse liebt, so geht auch die zweite Hälfte der Allegroscene in einen gesetzteren Ton über. Sie besteht aus einer anmuthig artigen

Digitized by Google

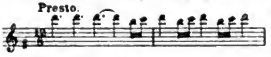
Tanzmusik, Menuetto überschrieben, deren Hauptthema:



die ganze zierliche Gravität der feinen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts wiedergiebt. Welche Wandlung in Sinn und Sitte von solchen Menuetts bis zu den wilden Rundtänzen der Gegenwart!

Der Pensieroso folgt dem Allegro mit einer Scene, welche aus einer Reihe von getragenen Sologesängen, recitativischen und ariosen abwechselnd, — besteht; am Schlusse fällt der Chor ein. Die Sätze sind Meisterstücke im Elegischen, voll inniger, sinniger Träumerei, von edler Melancholie angehaucht, tief gefühlt und natürlich einfach ausgedrückt. Ihren Genuss erschwert die Anhäufung von Abstracten im Text.

Die beiden folgenden Scenen stützen sich musikalisch auf Naturmalereien. Der Gesang der Lerche, durch Violinmotive ausgedrückt, unter denen das schmachtende



am meisten hervortritt, erfüllt die Arie des Allegro, die im Ganzen auffällig leicht gearbeitet ist und in einzelnen Abschnitten, dem einleitenden Ritornell z. B., der Trivialität nahekommt. In der Scene des Pensieroso ahmen Flöte und Violine die Künste der Nachtigall nach; zuweilen schliest sich ihrem Concert der Sänger (Sopran) als Dritter im Bunde an. Die Mannigfaltigkeit und Naturtreue der Motive macht das originelle Tonbild genussreich; seine Länge ist für die Hörer der Gegenwart nicht berechnet. Der Hauptsatz (D dur) wird durch einen Mittelsatz in D moll abgelöst in welchem das köstliche Gezwitscher schweigt: Der Pensieroso betrachtet den aufsteigenden Mond. Intressant ist es, zu vergleichen, wie Händel den Aufgang des Himmelsgestirns in ziemlich genau denselben Formen schildert, die in Haydns »Jahreszeiten« beim Sonnenaufgang wiederkehren.

Der Allegro folgt hierauf mit einer Bassarie »Auf zur

luft'gen Waldeshöh« (Mirth, admit me of thy crew!, die in der Einfachheit ihrer Harmonien, in dem naiven Erguss kunstloser Melodiegänge wie Naturgesang klingt. Sie ruft das Bild des rüstigen frohen Wandersmannes vor die Phantasie, der am schönen Morgen zur Höhe zieht; den Wald- und Jagdcharakter stellt das obligate Horn fest, das mit dem Sänger concertirt, ihm vorspielt, ihn lockt und als Echo antwortet. Dem Pensieroso ist hierauf eine längere Scene gegeben, welche die Reize der Abendstunden schildert. Zwei Sätze bilden das Ganze. Im ersten, dessen Schluss ganz zart verklingt, ist das poetische Motiv der Musik der Klang der Abendglocke, welche Bässe und Bratschen, von den übrigen Streichinstrumenten in sanften Figuren umspielt, durch Pizzicato-Noten andeuten. Im zweiten Satze ist das Zirpen der Grille in der Figur:

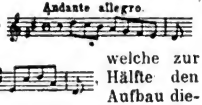
der Warnungsspruch des nächtlichen Wächters mit dem Motiv:

durchgeführt. Alles im Sinne reizvoller scenischer Ornamente; die Seele der Sätze liegt in der gedämpften träumerischen Stimmung; die aus der Gesangstimme entgegenweht. Noch breiter ist die Scene des Allegro angelegt, mit welcher der erste Theil des Werkes schliesst. Der Anfang derselben zeichnet sich durch den Mangel besonderer poetisch-musikalischer Motive aus. Der erste Satz ist ein anmuthiger Siciliano ohne weiteres Kennzeichen für sich, der zweite hat mehr Individualität durch das Festhalten an dem Rhythmus

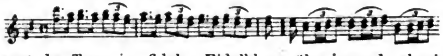
dessen Bezug zum Textinhalt — weidende Heerden auf den Fluren — nicht zu verkennen ist. Erst mit dem dritten Satze, dem begleiteten Recitativ: »Berg', auf deren ödem Haupt« (Mountains, on whose barren breast) kehrt Händel wieder zu den malerischen Grundzügen zurück, welche für den Entwurf der Musik dieses Werks die Methode bilden. Wir hören das Murmeln des Baches in denselben leise hingleitenden Sechzehntelfiguren, die uns von »Acis« ab schon wiederholt begegnet sind. Noch greifbarer steht das wirkliche Leben im Schlusssatze der

Digitized by Google

Scene vor uns: »Horch, wie das Tambourin erklingt«. Besser sagt der englische Text »Or let the merry bells ring round« denn die Motive:



welche zur Hälfte den Aufbau dieses Satzes stützen, haben mit Tambourins und Schellen nichts zu thun, sondern es sind die stehenden Figuren der englischen Glockenspiele, die man noch heute durch das ganze Land hören kann. Was Händel veranlasste, sie, die er im »Saul« schon erklingen liess, auch hier anzuwenden, war die Absicht, damit die Nähe von belebten Ortschaften anzukündigen. Der Allegro trifft auf der Wanderung durch weite Fluren, über Berge, Burgen und Wälder in ein trauliches Dorf ein, wo Alt und Jung in der Nähe der Kirche, unter der Linde, den Feiertag mit Spiel und Tanz begeht. Von der ländlich aufgeknöpften Tanzmusik hat der Schlusssatz der Allegroscene seine weiteren Motive: Mit:



saust der Tanz im fidelen Fidelklang (the jocund rebecks sound) dahin; ein ganz anderer Ton als in der vorher gehörten Menuett. Der Chor »Und Jung und Alt erscheint zum Tanz« nimmt die Musik des vierten Solosatzes des Allegro zunächst auf, führt aber dann auf eine unerwartete und schöne Weise die Scene zu Ende. Das Tempo wird langsam, der Rhythmus ruhig — sanfte Figuren wie sie Händel und seine Zeit bei Schlummerarien und Idyllen gebrauchen, tönen aus den Violinen, die Chorstimmen hören auf zu singen; declamiren, lallen schliesslich nur; die Klänge sinken nach unten, die Harmonien wanken — Ruhe und Schlummer senkt sich über das Ganze. Ein geniales Stückchen Händel'scher Nachtmalerei, wie es ähnlich später im »Salomo« wiederkehrt.

Hatte Händel bis hierher mit einem unfertigen und ungünstigen Musiktext zu kämpfen, so wurde seine

Digitized by Google

Aufgabe vom zweiten Theile ab noch viel schwieriger. Pensieroso wie der Allegro begeben sich in das Reich gelehrter Betrachtung. Der Erstere schwärmt von Plato und griechischer Philosophie, von den Tragikern der Alten und den Sagen, die sie darstellten. Allegro rühmt die Reize der Lustspiele Johnson's und gedenkt mit Entzücken des Shakespear'schen »Sommernachtstraums«. Händel hat auch diesen musikwidrigen Vorwürfen gegenüber an den breiten Formen der Arie festgehalten. Das Publicum seiner Zeit verlangte sie vom Concert; ihm selbst boten sie den bequemsten Ausweg aus einer unnatürlichen Situation. Die des Pensieroso sind ernst, die des Allegro fröhlich und frisch bewegt; beide drängen grosse Abschnitte des Textes in allgemeine Stimmungskategorien. Hie und da wird ein einzelnes Bild zur treibenden Kraft der musikalischen Entwickelung. So bewegt sich die Arie des Pensieroso »Und, o, könnt' ich mit Zauberkraft« um die Vorstellung vom Lautenspiele des Orpheus, welches in einem Concert zwischen Violione und Singstimme sehr lebendig und auf Grund einer rhythmisch eindringlichen Figur geschildert wird. Die erfreulichsten, erfindungsreichsten Stücke kommen auf die Partie des Allegro: Es sind der Chor »Uns gefällt der Stadt Gedränge«, welcher an Kraft und Reichthum der Malereien den besten Nummern des ersten Theils gleichsteht, und die flotte kecke Arie »Mir führt ein heitres Lustspiel vor«. Wegen verwandter Stücke in anderen Händel'schen Oratorien erregen noch die lydische Arie des Pensieroso »Und immer, wenn mich Sorge müht« und sein Schlussgesang, die darauf vom Chor aufgenommene Trompetenarie »Diese Lust geniesse du« die Aufmerksamkeit. Auch der Allegro wendet sich der Sage des Orpheus in einem eignen Stücke zu: »Orpheus selbst erhob sein Haupt«. Mit Recht erblickt Chrysander in dieser Wendung einen von den Zügen, welche darauf drängten, das Gedicht in einen Preis auf die Macht der Tonkunst auslaufen zu lassen. Dieses Ziel ist aber von dem Bearbeiter des Milton'schen Gedichtes nicht erkannt worden. Das dunkle

Digitized by Google

Gefühl, welches ihn den unbefriedigenden Ausgang des Textbuchs empfinden liess, veranlasste ihn zu dem Zusatz des vermittelnden dritten Theils, des Moderato, dem wir musikalisch Ausserordentliches nicht zu verdanken haben, der aber zum Glück kurz ist. Als seine Hauptstücke sind das durch die Instrumente in dämmernden Reizen gehaltene Duett: »So wie der Tag« und der resignirt klingende Schlusschor: »Gieb diese Lust, o Maass uns du« zu bereichern.

Im Hinblick auf die ungeschickte Anlage des Textes verstehen wir es, dass »Allegro und Pensieroso« von allen Händels'chen Oratorien als Ganzes wenig practische Nachfrage erfahren hat. Erst in den siebenziger Jahren unseres Jahrhunderts kam es, Dank der von Robert Franz vorgenommenen Bearbeitung (Ergänzung der Instrumentierung durch das bekannte Quartett von Clarinetten und Fagotten), in einen lebhafteren Umlauf, der natürlich nicht von Dauer sein konnte.

Digitized by Google

Dritter Abschnitt.

Das Oratorium seit Händel bis auf die Gegenwart.

Der erste Nachwuchs des Oratoriums Händel's reifte auf englischem Boden, zum Theil noch während der Lebzeit des Meisters selbst. Der als Sammler, Bearbeiter und Herausgeber altenglischer Kirchenmusik verdiente W. Boyce war einer der ersten Londoner Tonsetzer, der die neuen oratorischen Formen nachbildete: Sein »Salomon«, dem Scenen aus dem Hohenliede in der Einrichtung von Eduard Moore*) zu Grunde liegen, wurde im Jahre 1743 aufgeführt und gedruckt und zwar unter dem bezeichnenden Titel »Serenata«. Die Arie »Softly rise« und das Duett: »Together let us range« wurden beliebt und blieben lange bekannt. Die Händel'schen Spuren finden sich in den nicht zahlreichen, aber tüchtigen Chören des Werkes: in dem auf Wechselgesänge gestützten Aufbau des ersten: »Behold Jerusalem« und in den an das Volkslied anlehnenden Themen des Schlusschors: »Ye southern Breether«. Sie zeigen sich ausserdem noch in den Instrumentalmotiven, im

W. Boyce.

*) Nachher veröffentlicht in Anderson's Collection of British Poets. 1793, Bd. X., 320.

Digitized by Google

Figurenwerk, in den Spielarten der Violinpartien; namentlich auch in der Anlage der Ouvertüre. Diese instrumentalen Händel'schen Züge kehren auch in den folgenden Oratorien wieder, z. B. in dem »Paradise lost« (1758) von J. C. Smith, dem Amanuensis des Schöpfers des »Messias«, in der »Heilung Saul's« (1767) von S. Arnold, den die Engländer besonders schätzten, und in dem »Zimri« J. Stanley's*). Der Einfluss Händel's ging über die Musik hinaus. Auch die Textdichter schlossen sich seiner Dreitheilung an, wählten Stoffe, die durch ihn eingeführt waren, namentlich jene aus der Geschichte David's und Saul's, und stellten in ihre Oratorien Figuren ein, deren Vater Händel war. Besondere Beliebtheit genossen die Gestalten »der ersten und zweiten Israelitin«, deren sich Jedermann aus dem »Judas Maccabaeus« erinnert. Mit ihnen ist noch der »Hiskias« des aus J. Haydn's Lebensgeschichte so wichtigen J. P. Salomon**) ausgestattet.

J. C. Smith. S. Arnold. J. Stanley. J. P. Salomon.

Wie in den 24 Oratorien Händel's, die Walsch gedruckt hatte, mit Ausnahme von »Acis« und »Alexander«, fast alle Chöre weggelassen waren, so erschienen auch die meisten Oratorien seiner Londoner Schüler ohne dieses wichtigste Merkmal im Druck. Die Chöre waren den Verlegern unbequem, in der Herstellung theurer und in der Verwendung auf einen hundertmal kleineren Kreis beschränkt als die Sologesänge. Eine Abneigung beim Publicum war nicht vorhanden. Dieses besuchte die Aufführungen der Chororatorien Händel's und seiner Schule und ermöglichte es, dass das Institut der Händel'schen Oratorienconcerte auch nach dem Tode des Meisters weiter bestehen konnte. Unter den tüchtigen Musikern, welche es in der Folge leiteten, erscheint auch der oben erwähnte Stanley. Diesem Institute hat es England zu danken, dass es ein Oratorienland ersten Ranges geworden und geblieben ist; dass der Chorgesang

*) Die Werke von Boyce, Smith und Stanley besitzt die Stadtbibliothek zu Hamburg.

**) Auf der Königl. Bibliothek in Berlin handschriftlich.

Digitized by Google

und der Oratoriengesang im Volke noch heute blüht. Auch zu den Oratoriencomponisten hat England bis auf die Gegenwart eine ununterbrochene Reihe tüchtiger Tonsetzer gestellt. Freilich haben ihre Werke im eignen Lande in der Regel hinter denen der deutschen Meister von Haydn's »Schöpfung« ab zurücktreten müssen. Nur wenige drangen über den Canal und diejenigen, welchen es gelang, waren — denken wir nur an Costa's »Eli« — nicht gerade die würdigsten.

In Deutschland ging der erste Versuch, eine von dem Theater unabhängige Oratoriengesellschaft nach Londoner Muster zu gründen, merkwürdiger Weise vom Süden aus. Die Wiener Tonkünstlersocietät trat im Jahre 1772 zu diesem Zweck ins Leben und hat in der österreichischen Kaiserstadt eine Zeit lang sich der ausschliesslichen Pflege des Oratoriums in regelmässigen Fasten- und Adventsaufführungen gewidmet*). Später ging sie zu dem Princip der Pariser »Concerts spirituels« über, nach sogenanntem gemischten Programm zu musiciren. Die Oratorien, welche in diesem Institute — und zwar mit virtuosen Einlagen als Zwischenacten — aufgeführt wurden, gehörten aber alle der italienischen Schule an. Nur im Jahr 1779 erscheint als einzige Ausnahme: Händel's »Judas Maccabaeus«, das erste Händel'sche Oratorium öffentlich in Deutschland. Ernstlicher nahm sich der Baron van Swieten Händel's an, für dessen Aufführungen Mozart in den Jahren 1788—1790 eine Reihe Händel'scher Oratorien bearbeitete. In Norddeutschland trat J. A. Hiller für die gleiche Sache ein, indem er, angeregt durch die bekannte und verfrühte Centennalfeier Händel's im Westminster zu London (im Jahr 1784) im Jahr 1786 in Breslau, Berlin und Leipzig mehrmals den »Messias« aufführte. Ein Ungenannter, der bei diesen Aufführungen als Knabe mitgesungen hatte, schreibt später darüber: »Nie, nie werde ich diese Aufführungen

*) E. Hanslick: Geschichte des Wiener Concertwesens, S. 18 ff.

Digitized by Google

vergessen« und bestätigt den grossen Beifall, den sie gefunden*). Ein nachhaltiger Erfolg dieser Bestrebungen ward aber nicht sichtbar. Einige Jahre nach der Hillerschen Aufführung des »Messias« begeisterten sich die Berliner an dem »Hiob« Dittersdorf's, der (im Jahr 1789) im Opernhause, welches bei dieser Gelegenheit zum ersten Male dem Publicum gegen Eintrittsgeld geöffnet wurde, unter Leitung des Componisten bei einer furchtbaren Hitze zur Aufführung kam**). War auch Dittersdorf, mit seiner »Esther« namentlich, ihr letzter glänzender Vertreter, so hielt sich die italienische Oratorienschule doch noch lange in Deutschland und erreichte erst mit Weigl in Wien und Morlachi in Dresden ihr Ende.

C. v. Dittersdorf.

J. Weigl.

Fr. Morlachi.

Auch in der Geschichte des norddeutschen Kirchenoratoriums ist gegen das Ende des 18. Jahrhunderts ein Versuch zur Erweiterung seiner Stellung zu verzeichnen. Ein gewisser J. Schuback, Rathssyndikus in Hamburg, schrieb im Jahre 1778 ein zweitheiliges Oratorium »Die Jünger zu Emmaus«, welches, obwohl für das Concert bestimmt, doch reichlich mit Chorälen vermischt war. Eine sehr anspruchsvolle Vorrede soll über die Bedeutung und Berechtigung dieses vermeintlichen Fortschritts aufklären***). Eine kleine Spur von Annäherung an Händel's Oratorium zeigt sich in der deutschen Composition zum ersten Male in Ph. E. Bach's »Israeliten in der Wüste«†). Diese Spur beschränkt sich aber auf den Text, in welchem die Figuren der beiden Israelitinnen einen breiten Raum einnehmen. Die Musik ähnelt der Händel'schen nur in den Schwächen, in den verschnörkelten Coloraturabschnitten italienischer Natur, von denen namentlich die Arie der ersten Israelitin »Von des Mittags heissen Strahlen« im zweiten Theile des Werkes eine reiche Probe bietet.

J. Schuback

»Die Jünger zu Emaus«.

Ph. E. Bach

»Die Israeliten«.

*) Allg. Musikalische Zeitung. Jahrgang 1804, S. 845.

**) L. Schneider: Geschichte der Oper in Berlin, S. 230.

***) Das Werk, in Partitur und Clavierauszug gedruckt, ist ausser auf Bibliotheken auch im Privatbesitz vorhanden.

†) Dresden, Berlin, München.

Digitized by Google

Bei weitem stärker als in seinen Instrumentalcomposition, namentlich den Bahn brechenden Claviersonaten, tritt in diesem Oratorium der Eklekticismus Ph. Em. Bach's, die Unselbständigkeit und Charakterlosigkeit seiner musikalischen Natur, zu Tage. Vorwiegend ist der weiche Geschmack der Zeit mit seinen ewigen Halbschlüssen auf dem vorgehaltenen Quartsextaccord, der leirige Ton, den unser Geschlecht höchstens noch aus verschämten Nachklängen im Volkslied («Weisst du wie viel Sternlein stehen« z. B.) ahnen kann. Mitten drunter stehen ausgesprochen italienische Wendungen, die heftig abgerissenenen Schlussrhythmen, die dem feurigen Südländer anstehen. Ganz auf der Seite findet sich eine Reihe höherer und ungewöhnlicher Gedanken, die an die ernste und tiefe Natur von Bach's Vater erinnern. Namentlich aus der Partie des Moses (Bass) klingt es mehrmals heraus, wie aus dem schönen G moll-Arioso der Matthäuspassion: »Am Abend, da es kühle wird.« Ganz von diesem edleren Strome ist das Gebet des Moses, die schöne Arie »Gott, sieh dein Volk« getragen. Ein obligates Fagott löst die Singstimme ab. Bei den Componisten des 18. Jahrhunderts galt dieses Instrument noch für ein singendes und nahm zum Theil die Stellung ein, die heute auf das Cello übergegangen ist. Bach geht in der Anzahl der Chöre weit über die Italiener hinaus, nicht aber im Style, der äusserst bequem ist; nur zuweilen beleben ihn erregte Unisono-Stellen. In einem musikalischen Punkte haben Ph. E. Bach's »Israeliten« geschichtliche Bedeutung: das ist die freiere und bewegliche Handhabung der Formen. Dem Schematismus des hübsch gleichmässigen Fortgehens versetzte Ph. E. Bach auch hier einen Stoss durch den häufigen Wechsel zwischen langen und kurzen Nummern, durch die freie Mischung von begleitetem und einfachem Recitativ; besonders aber durch die Aufnahme kleiner, bald vollerer bald nur von wenig Stimmen gebildeter Ensemblesätze mitten hinein in Recitativ und Sologesang. Das Vorbild Gluck's spricht aus dem Formenaufbau des Hamburger Bach. Unentschieden mag

Digitized by Google

es bleiben, ob Bach seine »Israeliten« für das Concert oder die Kirche bestimmt hatte. Der Letzteren neigt es mit der Tendenz der Dichtung zu, die mehr betrachtend als dramatisch den Metastasio'schen Gedanken durchführt: Moses sei ein Vorläufer des Herrn Jesus. Musikalisch thut das Oratorium einen einzigen Schritt nach dem kirchlichen Boden hinüber: Vor dem Schlusschor wird der Choral »Was der alten Väter Schaar« gesungen: Er ist der einzige im Werk. Das Concert hat das Oratorium Ph. E. Bach's von der Veröffentlichung ab ungefähr zwei Jahrzehnte lang festgehalten: Im Leipziger Gewandhausconcert*) erscheint es im Jahre 1798 zum letzten Male.

Man fing in Deutschland um diese Zeit an, weniger der Nachfrage wegen als um den Sinn für die Gattung zu beleben, neue Oratorien in Clavierauszug, seltener in Partitur, zu drucken. Noch vor dem Erscheinen von Bachs »Israeliten«, welche im Jahre 1775 im Selbstverlag des Componisten herauskamen, hatten Breitkopfs in Leipzig das Erstlingsoratorium eines Componisten verlegt, der wohl geeignet schien auf diesem Felde Bedeutung zu gewinnen. Das war Johann Heinrich Rolle und das betreffende Oratorium der viel componirte »Tod Abel's« (1771). Rolle, dem wir schon bei den Passionen begegnet sind, steht unter den Componisten, welche es mit der dramatischen Natur des Oratoriums ernst nahmen, obenan. Seine Oratorien sind das, was er sie nennt, wirkliche Musikdramen, und dichterisch viel besser als die der Italiener, weil in der Anlage frei von der Rücksicht auf musikalische Nebensachen, insonderheit von dem lyrischen Ballast. Derselbe Patzke, der des Componisten Passionen dichtete, war auch bei den meisten von Rolle's Oratorien betheiligt. Man kann sie in Bezug auf diese dramatische Gradheit ohne Bedenken mit den Opern Gluck's

*) Siehe A. Dörffel, Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhaus zu Leipzig 1881.

Digitized by Google

vergleichen, ja noch über diese stellen. Es würde sich an Rolle's Namen eine Reform des Oratoriums knüpfen, wenn die Werke musikalisch um einige Grade voller und origineller wären. Doch verdienen sie auch nach dieser Beziehung grosse Anerkennung. Ein klarer und knapper Styl ist allen eigen; in den Formen herrscht ein neues und freies Leben. Besonders wirkungsvoll bedient er sich des Chorrecitativs. In Bezug auf die Erfindung nimmt der vorhin genannte »Tod Abel's« den untersten Platz ein. Nur die frei bewegte Arie Kain's »Ich elend« zeichnet sich aus. Im Uebrigen macht die Musik einen müden gedrückten Eindruck. Besser und frischer ist die »Befreiung Jerusalem's« die nur einen Theil hat und auch der »Abraham auf Moria«, dasjenige von den Oratorien Rolle's (Dichtung von Niemeyer), welches den grössten äusseren Erfolg hatte. Künstlerisch hat die höchste Bedeutung unter den geistlichen Musikdramen Rolle's: »Lazarus oder die Feyer der Auferstehung« (1779) zugleich dasjenige seiner Oratorien, dessen praktisches Leben bis heute noch nicht ganz erloschen ist. Der Chor »Wiedersehn, sei uns gesegnet, entzückungsvolles Wiedersehen«, der auch in unseren Tagen zuweilen noch an offenen Gräbern angestimmt wird, stammt aus diesem Werke. Die Freunde singen ihn, als Lazarus hinaus getragen wird zur letzten Ruhe. Man könnte vielleicht ohne allzu grosse Gefahr wieder einmal eine Aufführung des ganzen Oratoriums wagen; hie und da natürlich eine Aenderung vorbehalten! In den Sologesängen kommt die eigene Natur des Componisten stärker zum Ausdruck, als dies durchschnittlich in den anderen Oratorien Rolle's der Fall ist. Namentlich berühren die friedvollen Arien der Maria, einer dankbaren Altpartie, sehr schön. Ein Reichthum sinniger Erfindung birgt sich in kleinen Begleitungsmotiven im geschlossenen Satz, wie im Recitativ; in zufälligen Accorden und anderen Einzelheiten der Arbeit. Aber auch die Chöre im »Lazarus« sind zum grossen Theil mehr für die Dauer gearbeitet als in anderen Oratorien Rolle's und anderer deutscher Componisten aus der

J. H. Rolle »Lazarus«.

Digitized by Google

Zeit. Namentlich ist der Satz »Preis dem Erwecker« hervorzuheben, der zugleich ein Muster für die feine und bewegte Formgebung des Componisten ist. In ihm zeigt Rolle, wie auch in anderen Scenen dieses Oratoriums, dass seiner Natur auch dramatische Kraft eigen war, und dass es mehr die Verhältnisse waren, als die angeborene Anlage, die ihn zum Elegiker stempelten.

G. A. Homilius.

Neben Rolle und Ph. E. Bach wurde noch G. A. Homilius mit seiner »Freude der Hirten über die Geburt Jesu« (1777) als Oratoriencomponist weiter bekannt. Das Werk reizt durch den durchklingenden Pastoralton. Dass Homilius bedeutendere Arbeiten liefern konnte, beweisen einzelne seiner Motetten.

Türk. Westernholz.

Denselben Text wie Homilius componirten um dieselbe Zeit auch Türk in Halle und Westernholz in Riga; aber mit Chorälen und weiteren Rücksichten auf kirchliche Verwendung.

J. Haydn »Die Schöpfung«.

Das einzige Oratorium des 18. Jahrhunderts, dessen Lebenskraft neben den Werken Händel's Stand gehalten hat, ist »Die Schöpfung« von Joseph Haydn.

Der Schöpfer unserer neuen Instrumentalmusik schrieb dieses Werk im hohen Alter: es entstand in den Jahren 1795—98 und kostete dem Vater Haydn, wie er oft erzählt hat*), viele Anstrengung. Dafür war es aber auch ein reformatorisches Werk, eine in ihrem Formenbau neue und selbständige Kunsterscheinung. Die italienische Oratorienschule, zu welcher Haydn in jungen Jahren seinen »Heimkehrenden Tobias« beigesteuert hatte, ist in diesem Punkte in der »Schöpfung« ganz überholt. Den Mechanismus des Händel'schen Oratoriums übertrifft sie durch eine grössere Beweglichkeit; die Kunst: Sologesang mit Chor zu vereinen, steht auf einer vorgeschritteneren Stufe. Aber ohne Zweifel verdankt die »Schöpfung« dem Händel'schen Einfluss sowohl allgemeine Vorzüge, als einzelne besondere Schönheiten. Haydn studirte schon, wie wir durch J. A. P. Schulz wissen, in Esterhazy

*) Vergl. Griesinger, Biogr. Notizen, 1810.

Digitized by Google

Händel und Bach*). Er hatte dann in reifen Jahren Gelegenheit, Händel's Kunst an der Quelle, in London, kennen zu lernen, er war auch in Wien bei den geschichtlich merkwürdigen Aufführungen Händel'scher Werke in van Swieten's Hause betheiligt. Der kräftige Ton einzelner Chöre in der »Schöpfung« ist Händel'sch. Wie der Geist des Messiascomponisten handgreiflich vor uns in bestimmten Themen, in der Führung des Satzes, hintritt, davon enthält der Schlusschor des zweiten Theils »Vollendet ist das grosse Werk« die deutlichsten Beispiele.

Abweichend von anderen Wiener Oratorien, die noch Jahrzehnte später zweiteilig angelegt waren, hat die »Schöpfung« drei Theile, also die durch Händel eingeführte Gliederung. Angeblich soll der Text ursprünglich für Händel selbst bestimmt gewesen sein. Haydn brachte das englische Original, dessen Verfasser Lidley nach Milton's »Verlorenem Paradies« gearbeitet hatte, von seiner zweiten Londoner Reise mit und liess es von seinem Freunde van Swieten ins Deutsche übertragen, kürzen und einrichten.

Der Stoff der »Schöpfung« ist in der italienischen Schule für das geistliche Musikdrama nicht benutzt worden. Possin, der Rheinsberger Capellmeister des Prinzen Heinrich, schrieb eine »Schöpfungsfeier« (1782), die in der Anlage dem Graun-Ramler'schen »Tod Jesu« folgt. Lidley's Gedicht lässt die Geschichte der Schöpfung der Erde durch den Mund der drei Engel »Gabriel, Uriel und Raphael« erzählen. Die sechs Tagewerke, in welchen Gott der Herr das Ganze vollbrachte, ziehen in einer langen Reihe von Bildern vorüber, welche verschieden behandelt sind: die einen kurz skizzirend, die anderen ausführlich beschreibend und an die Schilderungen Betrachtungen anknüpfend und Worte des Dankes und Preises gegen den Schöpfer. Das Ende jedes Tagewerks feiern die Chöre der himmlischen Heerschaaren mit

*) J. F. Reichardt: J. A. Schulz, Allg. Mus. Zeitung, Jahrg. 1800.

Digitized by Google

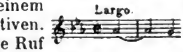
ihren Hymnen. Mit dem Ende des zweiten Theiles stehen wir vor der Krone der Schöpfung: der Mensch mit der lebendigen Seele ist erschaffen. Der dritte Theil des Oratoriums bildet einen Anhang: er lässt uns einen Blick ins Paradies werfen und schildert das Glück, welches Adam und Eva, das erste Menschenpaar, vor dem Sündenfall genossen.

Die Dichtung der »Schöpfung« hat manchen Tadel erfahren, unter anderen auch von C. Zelter, der die erste Recension über das Oratorium veröffentlichte*). Der Text erscheint vom Standpunkt der italienischen Schule auch ausserordentlich mangelhaft, im Ganzen wie im Einzelnen. Das Gedicht ist trotz der benannten Personen kein Drama und es passt sich den üblichen musikalischen Formen nur schlecht an; namentlich bezüglich der Arien. Die Mehrzahl der Componisten am Ausgang des 18. Jahrhunderts wären durch diesen Text in arge Verlegenheit gekommen; für Haydn's specielle Begabung, für seine übervolle Phantasie war er wie geschaffen. Durch feste Dämme nicht eingeengt und gehemmt, warf sie die köstlichsten Einfälle verschwenderisch aus. Der Reichthum an kleinen und grossen Bildern, welcher über Recitativ und Arien der »Schöpfung« ausgestreut ist, hat seines Gleichen in keinem von Haydn's vorhergehenden Vocalwerken, seien es Opern oder kirchliche Compositionen. Er ist an diesen Stellen überhaupt in der ganzen vorhergehenden, wie in der gleichzeitigen Musikliteratur unerhört, und mächtiger als durch Gluck's Reform der Oper ist der spätere Styl der dramatischen und der oratorischen Composition von hier aus, von Haydn's »Schöpfung« beeinflusst worden. Noch heute und für alle Zeiten können sich unsere jungen Musiker aus den begleiteten Recitativen und aus den beschreibenden Arien der »Schöpfung« die Muster dafür holen, wie man bei einer überströmenden Fülle von Gedanken doch klar und schön sein kann.

Genau der Thatsache entsprechend, dass J. Haydn

*) Allg. Mus. Ztg., Jahrg. 4.

Digitized by Google

trotz seiner beiden Oratorien doch in erster Linie als Instrumentalcomponist in Betracht kommt, ist die Orchestereinleitung der »Schöpfung« das Herrlichste am ganzen Werk; jedenfalls der tiefsinnigste und genialste Zug des grossen Bildes. Der etwa 60 Tacte umfassende Satz will dem Titel nach »die Vorstellung des Chaos« geben, in welchem die Erde lag, ehe das Wort des Schöpfers erklang. Der Entwurf, dessen sich Haydn zur Ausführung dieser Idee bediente, ruht auf einer höchst einfachen Grundlage: einem trägt in dem System von zwei Motiven.  anfangenden Das erste, der klagende Ruf Drittel die Phantasie in einen düsteren Kreis, in welchem sich nur träges Leben regt und jeder weitere Ton, wie in Schmerz und Mühsal, aus Dissonanzen geboren, nur Trauer als Echo weckt. Wie aber Haydn's optimistisches Gemüth niemals in solchen Höllenstimmungen auf die Dauer zu haften vermochte, so lässt er auch im Chaos schon bald — es ist bei dem glänzenden Eintritt des Desdur — lebensfreudigeren Geistern die vor dessen Führung. Verkörpert und vertreten sind sie mit dem Motiv: , aufrichtender Macht schliesslich auch die dunklen Farben des klagenden Chaosmotivs verblassen. Am Ende klingt es nur noch wie aus dem Versteck heraus, von geheimnissvoll anstrebenden Figuren der Holzbläser umflattert.

Largo.

Auf diese Einleitung folgt nun die Erzählung der Schöpfungsgeschichte. In ihrem Vortrage lösen sich die drei Engel ab; zuweilen treten auch die Chöre mit in die Berichterstattung ein. Der erste Abschnitt wird vom Raphael angefangen; schon nach wenigen Tacten giebt er das Wort an den Chor ab, der uns schnell an die weltberühmte Stelle »Und es ward Licht« führt. Es ist schon früher auf das Vorbild hingewiesen worden, welches sich für dieselbe in Händel's »Samson« findet. Wenn hier aber eine Nachahmung wirklich stattgefunden hat, so ist es einer der seltenen Fälle, in welchem die Copie das Original übertrifft. Soweit sich die grossartige Wirkung

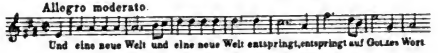
Digitized by Google

dieser Tacte technisch erklären lässt, beruht sie auf der Benutzung mehrfacher gewaltiger Gegensätze zu gleicher Zeit. Mit dem Worte »Licht« setzt auf das bisherige Cmoll glänzend und blendend der Cdur-Dreiklang ein, auf die Stille eines flüsternd und stockend declamirenden a capella-Chors folgt eine Tonfluth, in welche alle Instrumente — Trompeten, Posaunen und Pauken voran — ihre vollste Kraft hineinschleudern. Es ist ein Act des kecksten Realismus. Aber weil von einem überlegenen Geschmack in engen Grenzen gehalten, erreicht er seinen Zweck; er wirkt mit der Macht des Naturereignisses, das er schildern will: erschreckend und erwärmend zugleich, über alle Vorstellung hinaus majestätisch.

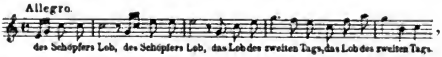
Aeusserst genial hat nun Haydn die weitere Schilderung, welche der Dichter an die Entstehung des Lichts anknüpft, unter Dach nnd Fach gebracht. Alles was zunächst von den Worten ab: »Nun schwanden vor dem heiligen Strahle« folgt, ist Recitativstoff. Haydn gewann ihm aber doch eine Arienidee ab, nämlich: den Gegensatz zwischen dem anbrechenden Tag und dem Treiben der Geister der Finsterniss. Jenem gilt der Adursatz, der eine freundlich heitere Empfindung mit einer pathetisch religiösen zu mischen sucht. Seine Glanzstellen sind die Tacte, in welchen »des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten« vorgeführt werden, seine schwächeren Punkte hat er in der Einleitung des Seitensatzes, wo die gar sehr unschuldig vergnüglichen Motive der Instrumente an die Fehlgriffe des harmlosen Styls erinnern, in welchem sich die österreichische Kirchenmusik zu Haydn's Zeit bewegte. Den Gegengedanken der Arie führte Haydn in einem scharf geschiedenen Satze aus, in dem Cmollstück »Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar«. Der dramatische Schwung, welcher den Componisten beim Entwurf dieses Abschnitts beseelte, zeigt sich in dem Orchester, mit den anschaulich malenden chromatischen Figuren. Dieses Feuer in der Auffassung führte Haydn über die zuerst gewählte Form hinaus. Er zog den Chor mit herbei und kam nun gar nicht wieder auf den ersten

Digitized by Google

Theil der Soloarie zurück. Da ungefähr, wo die übliche Reprise stehen sollte, setzt der Chor, der erst fugirend getobt hat, mit einer der schönsten Melodien ein, die sich in ihrer Einfachheit in jedes Ohr und Herz einstiehlt:



Die »Schöpfung« enthält in ihren Chören noch eine ganze Anzahl solcher eingänglicher Themen und diesem Umstande ist ohne Zweifel die beispiellos grosse und schnelle Verbreitung in erster Linie mit zu verdanken, welche das Oratorium, gleich nachdem es erschienen war, fand. Gleich die nächste Scene, die Schilderung des zweiten Schöpfungstages, gipfelt wieder in einem solchen populären Chorthema, in der wie eine gemüthliche Rundgesangsstrophe einsetzenden Melodie:



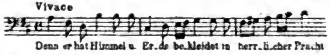
welche der Engel Gabriel den himmlischen Heerschaaren vorsingt.

Ungleich bedeutenderer Kunstwerth liegt in der ersten Hälfte des Abschnittes in den genialen Malereien, mit welchen der Bericht des Raphael vom Orchester glossirt wird: Miniaturbilder, welche die Begriffe der tobenden Stürme, der fliegenden Wolken, der zuckenden Blitze, der rollenden Donner und anderer Naturerscheinungen in einer entsprechenden Tonfigur wiederzugeben suchen. Eigenthümlich ist es, dass Haydn hier und auch fernerhin in der »Schöpfung« die musikalischen Zeichnungen dem erklärenden Worte immer vorausgehen lässt.

Dem dritten Tage, an welchem die Trennung von Wasser und Erde vollzogen wurde, gelten zwei Sologesänge: Raphael's Bassarie »Rollend in schäumenden Wellen«, die drei verschiedene Theile hat und mit dem dritten Theile, der dem im Thale fliessenden Bache gewidmet ist, in einer entzückenden stillen Schönheit schliesst,

Digitized by Google

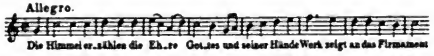
und zweitens: die Arie des Gabriel: »Nun beut die Flur das frische Grün«. Diese Arie, trotz des $^6/_8$-Tactes, in Form und Styl ein Abkömmling der alten Sicilianos, an denen auch die Händel'schen Oratorien reich sind, ist ein Cabinetstück zarter, weiblicher Schwärmerei. Ihr Mittelsatz besonders enthält Einzelheiten, die wegen der Innigkeit und Feinheit der Empfindung und des Ausdrucks nicht genug bewundert werden können. Den Abschluss der Schilderung des dritten Tages bildet der Chor »Stimmt an die Saiten«, der nach einer frohbewegten Einleitung das würdig freudenvolle Thema:



frei durchfugirt. Nachdem er wieder auf die Einleitung zurückgegangen, bringt er, durch einen mit Fermate gekrönten und spannenden Trugschluss vorbereitet, einen vollständig Händel'schen Schluss.]

Das vierte Tagewerk, durch welches der Himmel mit Sternen geschmückt wurde, bildet den Schluss des ersten Theils im Oratorium. Es ist musikalisch kurz gefasst in ein einziges Recitativ und einen Chorsatz, in welchen die Solostimmen hineingezogen werden. Das Recitativ (Uriel) enthält zwei glänzende Stellen. An der ersten malt das Orchester den Aufgang der Sonne mit einem kurzen genialen Crescendo. Das Erscheinen des Mondes ist in zehn langsame Tacte zusammengedrängt, aus deren sanftem Klange ein ungemein grosser Stimmungsreichthum herausquillt. Mit einem vollen Ton wird der Zauber der Mondscheinpoesie namentlich an dem Punkte angeschlagen, an welchem der Tenorist das Wort »schleicht« einsetzt. Der Chor »Die Himmel erzählen die Ehre Gottes« hat den Ruhm der »Schöpfung« mehr als irgend eine andere Nummer des Werkes in die weitesten Kreise des Volkes hineingetragen. Er bildete noch bis in die jüngste Zeit hinein ein Hauptstück der Kirchenmusik in kleinen Städten, neben dem »Hallelujah« aus Händel's »Messias« das populärste Fragment der Oratorienliteratur. Mit grossem Schwunge entwickelt er aus dem einfachen Thema:

Digitized by Google



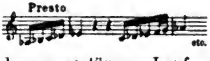
und namentlich aus seiner zweiten Hälfte eine gottesfreudige Stimmung, die bei jedem neuen Anlaufe mit immer frischerer Herzlichkeit hervorbricht und am Schlusse, wo auf kleinen Zusatzmotiven breit uud erregt modulirt wird, sich mächtig steigert. Obgleich die Harmonie ungewöhnlich zäh in C dur festsitzt, obgleich die Chorpartie an Wiederholungen sehr reich ist, beschäftigt der Satz Phantasie und Empfindung des Hörers in mannigfachster Weise, Dank den beiden episodischen Soloterzetten »Dem kommenden Tag« und »In alle Welt ergeht das Wort«, die höchst romantisch abschweifen. Die C moll-Stelle in dem ersteren, der in Pausen verklingende und umschauende Schluss im zweiten gehören unter die genialsten Züge des Werkes.

Die Schöpfung des fünften Tages, welche den zweiten Theil des Oratoriums eröffnet, wird in der umgekehrten Reihenfolge des biblischen Berichtes dargestellt: Die gefiederten Bewohner der Luft gehen voraus in der Sopranarie (Gabriel) »Auf starkem Fittig«. Dem Stücke liegt die alte Form der da capo-Arie noch zu Grunde. Der dritte, wiederholende Theil ist jedoch auf eine kurze Andeutung durch das Orchester zusammengedrängt. Im ersten oder Haupttheile hat Haydn die Bilder von Adler, Lerche und dem Taubenpaar untergebracht: das der Lerche auffällig knapp, das letzte von den girrenden Tauben ausführlich und mit einer Hingebung, für welche das Motiv der Liebe einen willkommenen menschlichen Anhalt bot. Auch der Humor mischt sich mit den in Terzen trillernden Instrumenten in diese Schilderung ein. Der zweite Theil der Arie, der Nachtigall gewidmet, bildet eine durch die morgenstille, unschuldig reine Stimmung und die zart schwärmerischen Detailmalereien hervorragend köstliche Idylle im Werke, einen seiner grössten künstlerischen Glanzpunkte. Für die Malereien sind die Künste des Coloraturgesanges auf dem Worte »reizend«

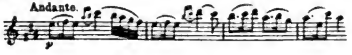
Digitized by Google

— gute Ausführung vorausgesetzt — ungemein poetisch herangezogen. Das Wassergethier wird zunächst in dem Arioso des Raphael mehr nebensächlich mit untergebracht. Nachdrücklicher, jedoch auch nur kurz, kommt Haydn auf dasselbe in dem folgenden Terzett mit den grotesken Strichen zurück, durch welche die Orchesterbässe das Auftauchen des »Leviathan« markiren. Dieses Terzett »In holder Anmuth stehn«, im Text ein Rückblick auf das bisher gethane Schöpfungswerk, ist seiner musikalischen Erfindung nach mehr gefällig, im Sinne des Zeitgeschmacks des 18. Jahrhunderts, — als bedeutend. Erst der zugefügte Anhang »Wie viel sind deiner Werke« ersteigt eine höhere Stufe religiöser Stimmung. Auch der unmittelbar anschliessende von Chor und Soloterzett ausgeführte Satz »Der Herr ist gross« mischt in den die Grundlage gebenden Hymnenton Elemente einer alltäglichen Fröhlichkeit. Die Coloraturstellen der oberen Solostimmen gehören zu den letzteren.

Den breitesten Platz im Oratorium nimmt das Werk des sechsten Tages ein, welches die Erschaffung der lebenden Geschöpfe des Erdbodens umfasst. Es beginnt mit einem begleiteten Bassrecitative (Raphael), welches wegen der Fülle und wegen der treffenden Naivetät seiner kleinen Malereien von jeher besondere Berühmtheit genossen hat und unter dem Namen der »zoologischen Arie« in Sängerkreisen als dankbares Vortragsstück bekannt ist. Ein kündigt den brüllenden Unisonotriller auf Löwen an, jäh zur Höhe den tiefen Saiten stürzende wilde Figuren



deuten auf die Sprünge des Tigers. Der Hirsch, der durch's Dickicht bricht in seinem eilenden ungestümen Lauf, das Pferd im gleichmässigen Galopp, werden beide durch kleine abgeschlossene Perioden im Sechsachteltact angemeldet und charakterisirt. Dann schlägt das Orchester einen ausgesprochenen sanften Pastoralton an:

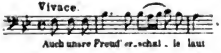


Digitized by Google

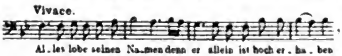
Er gilt den grünen Matten mit den weidenden Heerden. Ein Tremolo der Violinen malt die schwirrenden Insecten, eine träge, in der Tiefe wühlende Figur das kriechende Gewürm. Mit diesem letzten Motive wird die in halb sinnigem, halb übermüthigem Spiele hingeworfene Sammlung von unbenutzten »Leitmotiven« geschlossen und zu der Arie übergegangen »Nun scheint im vollen Glanz der Himmel.« Sie bot in dem beschreibenden, mit Bildern überfüllten Text wieder eine sehr schwierige Aufgabe, die Haydn mit fester Hand und glänzendem Geist gelöst hat. In ihrem ersten Theile zwingt sie durch das edle Pathos der Melodien und durch das prächtige Colorit, welches ihr die einstimmenden Messinginstrumente verleihen. Im Seitensatze spricht wieder der Schalk mit. Es ist die Stelle, wo gelegentlich »der Thiere Last«, die den Boden drückt, plötzlich das Contrafagott vereinzelte Urtöne hören lässt. Von den Eingeweihten werden sie gewöhnlich mit fröhlicher Spannung erwartet. Die Reprise ist mit neuen thematischen Elementen ausgestattet. Die einen weisen auf den noch ausstehenden Schluss des Schöpfungswerkes declamatorisch bewegt hin »Doch war noch Alles nicht vollbracht«, die anderen, in den Wechsel von Fermaten und leichtflüssigen Gängen gekleidet, geben dankbaren Gefühlen einen gerührten Ausdruck. Den Eintritt des Menschen in die Schöpfung feiert Uriel (Tenor) mit der Arie »Mit Würd' und Hoheit angethan«. Die Composition legt in den musikalischen Motiven den Nachdruck auf die Anmuth der menschlichen Erscheinung, auf Freundlichkeit und Güte. Den König der Natur, das geistbegabte Ebenbild des Schöpfers streifen die Schlüsse der Hauptperioden. Das Erscheinen des Weibes ist im Wesentlichen mit derselben Musik wiedergegeben, wie die des Mannes, doch hebt sie sich durch die lieblichen Töne ab, die Haydn über einzelne Stellen, namentlich die Worte »des Frühlings reizend Bild« gegossen hat. Im Ausgang nähert sich das Stück der Sopranarie, »Auf starkem Fittige«, welche den zweiten Theil des Oratoriums einleitet.

Digitized by Google

Den Schluss des Schöpfungswerks besingen die himmlischen Heerschaaren mit der grossen Chorscene »Vollendet ist das grosse Werk«. Sie zerfällt in drei Nummern. Die mittlere ist das Terzett der drei Engel »Zu dir, o Herr, blickt Alles auf«, durch den Ton der Begleitung, die nur von Blasinstrumenten ausgeführt wird, durch die tief ausholenden Gesangmelodien des Hauptsatzes eine der feierlichst gestimmten Nummern unter den Sologesängen des Oratoriums. Ueber den Mitteltheil ziehen die Schatten des Contrastes mit dramatischer Schärfe. Die Nummern eins und drei sind fugirende Chöre, denen bis zu einem gewissen Grad das gleiche thematische Material zu Grunde liegt. Im ersten ist das Hauptmotiv das kurze:



Im zweiten wird dasselbe der untergeordnete Begleiter des Händel'schen Themas:

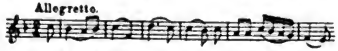


mit welchem es zur Doppelfuge zusammentritt. Bewundernswerth ist die Frische und der Reichthum an jubelnden Wendungen, mit welchen dieser Lobgesang ausgeführt ist. Mit besonderem Ernste hat Haydn in diesem Stücke den Begriff der Erhabenheit Gottes auszudrücken gesucht. In einzelnen Steigerungen der Harmonie erinnert er an die furchtbare Majestät des Herrn von Himmel und Erde.

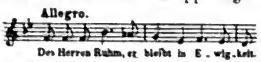
Die Scenen des Paradieses, welche den dritten Theil des Oratoriums ausfüllen, zeigen uns das erste Menschenpaar im Dienste seines Gottes und als liebende Gatten im Genuss der herrlichen Natur. Einen der schönsten Abschnitte dieser Abtheilung bildet die von drei Flöten getragene Instrumentaleinleitung, ein einfaches Tongemälde, welches die Stimmung einer gesegneten Landschaft beim Erwachen eines schönen Tages sprechend und herzlich wiedergiebt. Als dann Uriel den Text zum Bilde zu geben beginnt, kündet zweistimmiger Hörnerklang das Erscheinen des Ehepaars »Adam und Eva« an, auf welche von nun an die Hauptstimmen im Werke übergehen.

Digitized by Google

Die Duettform wird somit für die beiden Scenen des dritten Theiles die herrschende. Auch die ältesten und eifrigsten Verehrer der »Schöpfung« müssen bekennen, dass diesen Duetten des dritten Theiles eine übergrosse Länge anhaftet. Energische Striche sind hier eine Wohlthat, namentlich für das zweite »Holde Gattin«, das in dem Kern seiner Empfindungen und in ihrer Entwickelung des Reizenden, Rührenden und Ergreifenden genug hat. Günstiger liegt das Verhältniss im ersten Duett »Von deiner Güt', o Herr«, bei welchem schon die Mitwirkung des Chores eine grössere Ausdehnung des Stimmungsgebietes und eine gesteigerte Bewegung in demselben erleichtert. Auch dieses Duett ist zweitheilig angelegt. In dem ersten, langsamen Theile begleitet der Chor leise psalmodirend die herrlich singenden Solostimmen, eine heute noch bedeutende Wirkung, deren Erfindung auf Haydn's eigene Rechnung zu setzen ist. In der Männergesangliteratur der nächsten Periode entsprangen aus diesem Haydn'schen Muster die einfältigen Chöre »mit Brummstimmen«. In dem über dreihundert Tacte langen Allegrotheile des Satzes sind die matteren Partien diejenigen, welche sich um das Thema:



entwickeln. Ein energischer kräftiger Ton beginnt von der Stelle, wo Adam die Elemente anruft. In dem Schlussabschnitt, welchen der Chor allein ausführt, sind die Sätzchen über die Worte »Dich beten Erd und Himmel an« in ihrer geheimnissvollen Feierlichkeit hervorragend schön. Der Schlusschor ist eine gewaltig empfundene, kühn und reich entworfene Doppelfuge mit dem Hauptthema:



das äusserlich und innerlich mächtigste Stück des Werkes, ein würdiges, lange nachklingendes Abschiedswort nach einem grossen Ereigniss.

Die »Schöpfung« wurde bei den ersten Wiener Aufführungen (29. und 30. April 1798) mit besonderen Ehren

Digitized by Google

aus der Taufe gehoben. Salieri nahm den bescheidenen Platz am Flügel ein. Sie blieb dem Componisten bis an sein Lebensende eine ununterbrochen spendende Quelle von äusseren Auszeichnungen. Sie brachte ihm Lobgedichte, zu denen, zur ausserordentlichen Freude Haydn's, auch Wieland eines beisteuerte, Medaillen, Diplome ausländischer Gesellschaften und Ehrenernennungen verschiedener Art. Die »Schöpfung« bildete das musikalische Ereigniss in dem nächsten Jahrzehnt und darüber hinaus und sie äusserte eine wichtige schöpferische Wirkung auf das Musikwesen des beginnenden Jahrhunderts. Die damals eben erwachte Bewegung für Gründung von Dilettantenvereinen zur Pflege des gemischten Chorgesanges erhielt durch die Existenz der »Schöpfung« einen mächtigen Anstoss. Wir haben eine ganze Reihe von heute blühenden Chorvereinen und Musikgesellschaften, welche ihre Entstehung auf dieses Werk ausdrücklich zurückführen.

Trotz der vielbeklagten Anstrengung, welche die »Schöpfung« dem betagten Manne gekostet hatte, ging Haydn nach ihrer Vollendung ohne Aufenthalt wieder an ein grösseres Chorwerk. Zwischen 1799 und 1800 entstanden abermals auf Anregung der Tonkünstlersocietät die »Jahreszeiten«, deren erste drei Aufführungen kurz hintereinander Ende April und Anfang Mai 1801 im Schwarzenberg'schen Palais zu Wien stattfanden. »Stumme Andacht« — schreibt die Allgemeine Musikalische Zeitung — »Staunen und lauter Enthusiasmus wechselten bei den Zuhörern ab; denn das mächtige Eindringen colossalischer Erscheinungen, die unermessliche Fülle glücklicher Ideen überraschte und überwältigte die kühnste Einbildung«.

J. Haydn »Die Jahreszeiten«.

Mit dem alten Oratorium haben die »Jahreszeiten« nur noch dem Namen gemein. In Wirklichkeit ist es ein Kranz von Cantaten beschreibenden und betrachtenden Charakters. Die Dichtung rührt wie die zur »Schöpfung« von einem englischen Dichter her, von J. Thomson. Van Swieten hat sie wieder übertragen und eingerichtet. Sie

Digitized by Google

giebt, den Lauf des Jahres folgend, eine Reihe von Bildern aus der Natur und dem Menschenleben, welche zur musikalischen Ausführung geeignet sind. Eine grosse Reihe ihrer Motive finden wir in Händel's »Allegro e Pensieroso« bereits früher behandelt. Noch näher steht den »Jahreszeiten« die Cantate Telemann's »die vier Tageszeiten«*), eine Composition mit nur wenigen Chören, aber in den Sologesängen an Malereien sehr reich. Durch den Nachdruck, den sie aufs Malerische legt, ist diese Cantate von Telemann geschichtlich beachtenswerth. Dieses Element verfolgte Telemann bis in den Vortrag hinein. Ueber die Arie: »Komm, holder Schlaf« schrieb er: »Schlaftrunken« vorzutragen. Unter den Bildern, die in der Musik durchgeführt werden, erscheint wiederholt »der murmelnde Bach«. Hochgestimmt und ernst zeichnet sich der vierte Theil, »die Nacht«, aus. Ihren Schluss bildet ein religiöser Chor: »Der Herr ist Gott«.

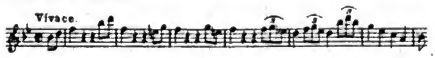
Von den dichterischen Vorwürfen der »Schöpfung« unterscheiden sich die der »Jahreszeiten« dadurch, dass sie die Menschen und menschliches Treiben, Sorgen und Freuen in den Mittelpunkt der Bilder stellen. Gab das erste Oratorium Veranlassung zu grossen Natur- und Landschaftsgemälden, so bringen die »Jahreszeiten« vorwiegend Beiträge zur musikalischen Genremalerei, zu Idyllen und zu derben Volksscenen. In dieser Kleinkunst feiert Haydn namentlich im »Herbst« Triumphe durch Stücke wie die Jagd und die Weinlese. Sie sind mit der Feinheit und Treue der niederländischen Maler ausgeführt und bilden den frischesten Theil des Oratoriums. Unter den malenden Abschnitten höheren Styls nimmt das Ende des Sommers mit der Schilderung des Gewitters und des ihm folgenden Abends die erste Stelle ein.

Wie die »Schöpfung« beginnen auch die »Jahreszeiten« mit einer einsätzigen, diesmal aber länger ausgeführten Orchestereinleitung, welche als die erste Scene des ersten Theils zu denken ist. Diese Ouvertüre, ausge-

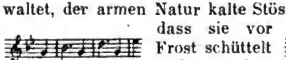
*) Hamburger Stadtbibliothek, handschriftlich.

Digitized by Google

sprochene Programmmusik, in der maassvollen Art Haydn's, soll den Uebergang vom Winter zum Frühling darstellen. Dieselbe Aufgabe hat sich später Mendelssohn in der Ouvertüre seiner »Walpurgisnacht« gestellt und mit köstlicher Betonung der den Uebergang und den Frühlung malenden Momente gelöst. Haydn hat sich fast ausschliesslich an den Winter gehalten. Nur in dem zweiten Thema des Satzes

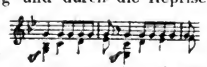


dringt versuchsweise, ohne Wiederkehr, ein heiterer Blick in das rauhe Gemälde, in welchem der Winter als harter Mann waltet, der armen Natur kalte Stösse ins Antlitz treibend



dass sie vor Frost schüttelt und schaudert.

Durch die Durchführung und durch die Reprise des im Sonatenschema aufgebauten Satzes hindurch hören wir immer wieder

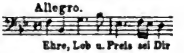


die Motive der heulenden Stürme. Erst ganz am Ende wird die Herrschaft gebrochen. Aus langen fest aufschlagenden Accorden rutschen flüchtige Sechzehntel wie der Schnee von den Dächern. Von diesen Zeichen der Katastrophe herbeigelockt, erscheinen die Wortführer des Oratoriums, Simon, Lucas und Hanne, um die einzelnen nur kurz in recitativischen Orchesterfiguren angedeuteten Stationen des Frühlingseinzugs zu künden und zu erklären.

Der Klang der hier genannten Namen zeigt, dass der Schauplatz, von welchem aus das Wesen und Leben der Jahreszeiten betrachtet werden soll, ein ländlicher ist. In dramatische Beziehungen sind die aufgestellten Personen nicht gebracht, es knüpft sich keine Geschichte an sie; nur eine kleine Liebesscene zwischen Lucas und Hanne ist im Werke enthalten. Im Wesentlichen führen sie nur die Rolle von benannten Berichterstattern durch. Um sie schaart sich ein Chor der Landleute, welche

Digitized by Google

sofort den einziehenden Frühling begrüsst. Der Satz »Komm holder Lenz« ist eins der poetischsten Stücke des Werks von den wechselnden Empfindungen des Sehnens, Hoffens, Zagens herrlich belebt, vorwiegend traulich und bescheiden im Ton, nur an einzelnen Stellen zum stürmischen Ausdruck gesteigert. In seiner Mitte trennt sich der Chor dramatisch in Gruppen von Frauen und Männern. Das Sätzchen der Frauenstimmen ähnelt ganz den naiven und hübschen Mailiedern des alten Volks- und Schulgesangs. Die zweite Scene, in welcher der Ackersmann in gleichem Schritt hinter dem Pfluge einhergeht, hat Haydn mit einem ähnlichen musikalischen Scherze ausgestattet, wie sie in der älteren Oper — Jedermann bekannt im »Don Juan« — häufiger vorkommen. Der Dichter lässt den Bauer »flötend schreiten«. Haydn überträgt dieses »Flöten« auf das volle Orchester. Und was wird geflötet? Das Andante aus Haydn's eigener Sinfonie mit dem Paukenschlage. Nachdem die Arbeit des Aussäens geschehen, bittet das Landvolk um den Segen des Himmels in der schönen formenreichen Hymne »Sei uns gnädig«, die in einer Fuge endet. Der erbetene Regen fällt, die Felder beginnen zu grünen. Ein Freudenchor »O wie lieblich ist der Anblick der Natur«, von den Solisten angefangen und geführt, dankt. Seine beschaulich gemächliche Grundstimmung hebt sich an den Stellen, wo der Chor einfällt, zu einer regeren Fröhlichkeit. Es kommen kleine Orchestermalereien von Lämmern, Fischen, Bienen und Vögeln. Am Schlusse geht er ins Feierliche über und lenkt in den Satz »Ewiger, mächtiger, gütiger Gott« ein, der unter den im Kirchenstyle gehaltenen Compositionen Haydn's eine der bedeutendsten ist. Besondere Wucht erhält er durch die Stellen, mit welchen in dem einleitenden Adagio die Melodien des Soloterzettes von den declamatorischen Anrufungen der Chorstimmen unterbrochen werden. In der Schlussfuge, die durch Episoden, Steigerungen und kunstvolle Verarbeitungen des Hauptgedankens



Form und Stimmung reich entfaltet, kehren sie wieder.

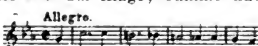
Digitized by Google

Die Summe der Bilder, welche der zweite Theil, »Der Sommer«, enthält, ist auf die Spanne eines Tages zusammengedrängt. Die Schilderung beginnt mit der Morgendämmerung und endet mit dem Klang der Abendglocke. Sie ist reich an instrumentalen Randzeichnungen: In dem einleitenden Recitativ ahmt die Oboe den Morgenruf des Hahnes nach. Simon's Arie (»Der muntere Hirt«) citirt die pastoralen Hornklänge, welche das austreibende Vieh zum Sammelplatze locken. Der Chor »Sie steigt herauf« malt in einem mächtigen Crescendo der Harmonie einen Sonnenaufgang. In Hannchen's Arie meldet sich der Bach und der Insecten Geschwirr. Im Schlusssatz (»Die düsteren Wolken trennen sich«) schlägt die Wachtel, zirpt die Grille; sogar der Frosch quackt. Lauter kleine Einfälle einer regen Phantasie; alle ohne Aufdringlichkeit angebracht, einzelne mit ursprünglicher Kühnheit hingestellt. So die auf merkwürdige Dissonanzen gestellten Motive des Hahnes und der Grille. Das Muster für den sehr versteckt quakenden Frosch gab nach Haydn's eigenem Geständniss Grétry.*) Von den kleineren Gebilden des Theiles zu grösseren fortschreitend, finden wir unsere Aufmerksamkeit durch die Cavatine des Lucas gefesselt »Dem Druck erlieget die Natur«, welche den Zustand eines mit der Erschöpfung den letzten Kampf kämpfenden Gemüths rührend und lebendig vorführt. Unter den grossen mehrtheiligen Nummern der Abtheilung sind die Scene der Hanne »Willkommen jetzt« und der Chor »Ach, das Ungewitter naht« die bedeutendsten. Jene hat im Recitativ und in dem langsamen Theile der Arie, namentlich aber in ersterem, Ideen, die zu dem Schönsten gehören, was grosse Künstlerseelen jemals Idyllisches geträumt haben. Von dieser heimlichen, gross empfundenen Scene der Einsamkeit im stillen Walde ist die erregende Schreckensscene, wo die Wetter über das schutzlose Landvolk hereinbrechen, nur durch wenige Tacte getrennt. Noch

*) Siehe: Griesinger, a. a. O.

Digitized by Google

vor dem Choreinsatz beginnt sie schon mit dem Paukenwirbel, der als Hinweis auf den von weitem hörbaren Donner in die Seccorecitative des Simon und Lucas hineinrollt. Aller Laut erstirbt in dieser bangen Situation: die Streichinstrumente klingen in Pizzicato und in stockenden Rythmen wie knisternd. Ein Tact mit einer unheimlich flatternden Flötenfigur, dann ein Krachen des vollen, mit Posaunen gespickten Orchesters und ein lautes »Ach« vom Chor her. Das ist der Anfang des grossen Gemäldes vom Gewitter, welches eine Hauptpartie in den »Jahreszeiten«, für Viele schlechthin die Hauptpartie bildet. Haydn hat ihm zwei Theile gegeben. In dem ersten herrscht das Naturereigniss, das Orchester mit den in Triolen zuckenden Blitzen, mit dem Lärm des Donners, den grollenden Sechzehnteln, den Synkopen und den mannigfaltigen Figuren, welche die aufschlagenden Wassermassen und die anderen Erscheinungen der empörten Aussenwelt wiedergeben. Die Menschen stehen fassungslos; Interjectionen, Angstgeschrei, kurze Phrasen sind Alles, was sie vermögen. Im zweiten Theil erst sammeln sie sich zur Klage, Stimme nach Stimme auf dem alten chromatischen Thema:



In den kunstvollen Fugensatz, der daraus gewoben wird, klingt der unmittelbare Naturlaut des:

aus dem ersten Theile immer wieder hinein, besonders gewaltig kurz vor dem schönen Schlusse, an dem die Klage langsam und leicht verstummt. In den Flöten zucken verkürzt in Bruchstücken und pianissimo noch einmal die Blitztriolen auf, ein fernes Wetterleuchten. Die unmittelbar anschliessende Scene (»Die düsteren Wolken trennen sich«), von den Solostimmen angefangen, wird von der Stelle an fesselnd und poetisch, wo das Horn mit seinen acht Stössen die Abendstunde verkündet. Ganz wunderbar hat hier Haydn die höhere Stimmung, die der Anblick der Sternennacht erregt, mit den freundlichen Bildern des frohen, sittigen Dorflebens zu

Digitized by Google

verknüpfen gewusst. Tanzklänge tauchen auf und in einem Nachtgesang, der sich in die Ferne verliert, tönt Alles aus.

Der »Herbst«, die dritte Abtheilung des Werks, beginnt mit einer von Solisten und Chor gemeinsam ausgeführten Apostrophe an den Fleiss, der Haupttugend der Erntezeit. Sie war Haydn selbst ungemein störend im Wege. »Ich bin allezeit fleissig gewesen« — pflegte der alte Herr zu sagen — »aber es ist mir niemals eingefallen, den Fleiss in Musik zu setzen.« Mit dem Eintritt des Chors kommt der Satz trotzdem zur Aeusserung von Energie. Zu den schwachen Abschnitten der »Jahreszeiten« gehört auch die grosse Liebesscene »Ihr Schönen aus der Stadt« zwischen Lucas und Hanne. Sie hat die Form eines endlosen Duetts. Wo Haydn als Vocalcomponist auf die reine Sprache des Gemüths angewiesen war, beschränkte er sich darauf ohne persönliche Zuthaten den Musikton seiner Zeit zu sprechen und so wie es in ähnlichen Fällen Pleyel und Diabelli auch konnten. Einzelne Stellen erheben sich über dieses Niveau. Ausser dem Eingang gehören namentlich die Tacte zu ihnen, wo Lucas sagt »wenn sie mir Liebe schwört«, Hannchen: »wenn treu mir Lucas ist«.

Im weiteren Fortgange wendet sich die Dichtung wieder an Haydn's Phantasie, an seine Kunst der Orchesterschilderungen. Zunächst sind es zwei Jagdscenen, die hier den Componisten als Meister zeigen. Die erste, in der der Hund das Federwild stellt, hat die Form einer Bassarie und malt, ganz im Style eines Perpetuum mobile eine Sechzehntelfigur durchführend, den Eifer des ruhelos suchenden Thieres, die wachsende Hast, als er die Spur hat, Alles naturgetreu und aufregend bis zu den Schlusseinzelheiten, wo das treue Thier das Wild stellt und der Schuss fällt. Ein Paukenschlag markirt den Knall. Noch reicher und lebendiger ist die zweite dieser Jagdscenen, an welcher der Chor Theil nimmt. Das Zerstreuen und Sammeln der Theilnehmer, die Spannung, als das Hochwild ausbricht, die Freude in den Augenblicken, wo der Ausgang klar wird — alle die wechselnden

Digitized by Google

Lagen und die Empfindungen eines solchen Vorgangs sind in diesem Tonbilde niedergelegt. Mit überlegener Künstlerhand baut es sich grösser und grösser auf; fortreissend klingt der Eifer und der Jubel aus den Gesammteinsätzen auf Hoho, Tojo, Halali. Ein besonders geschickter Zug war es von Haydn, in den Hörnern leibhaftige Jagdmotive durchzuführen.

Von einer gleich starken Realistik ist auch die Schilderung des Winzerfestes getragen, welches den Schluss der Abtheilung »Herbst« bildet. Eine feine Gesellschaft ist's allerdings nicht, die da das »Juchhe« in vollen Accorden ruft. Es ist ein Bauernbild, wie es die Ostade und Genossen zu malen pflegten, mit all' der Drolligkeit und auch der Wüstheit, die von solchen Figuren zu erwarten sind. Es zerfällt in viele Gruppen, Haupt- und Nebenscenen. Der zweite Theil des Festes wird in der Hauptsache vom Orchester bestellt mit einer wilden Tanzmusik, in welche die Singstimmen mit einfallen. Aehnlich wie in Beethoven's Pastoralsinfonie werden dem Thema die Rhythmen verdreht. Zu der Naturwahrheit gehört der Wirrwar mit. Am Schlusse kommt wieder der Chor mit den Motiven des ersten Theils oben auf. Die Scene, die sich so leicht und lustig anhört, ist für die Ausführung der schwierigste Theil des ganzen Werkes.

Dem »Winter« hat der Dichter der »Jahreszeiten« erstaunlich wenig Poesie abzugewinnen gewusst und damit auch den Componisten ausser Stand gesetzt, in dem vierten, dem schliessenden Theile des Oratoriums, viel zu bieten.

In einer Instrumentaleinleitung, deren Motive auch noch das erste Recitativ begleiten, sollen die Nebel geschildert werden, welche dem Anfang des Winters vorhergehen. Hannchen beklagt in einer nicht gerade betrübt klingenden Arie die Dauer der langen Nächte. Dann kommt ein längeres Bild, in Form einer Tenorarie, das uns den verirrten Wanderer zeigt. Eine Oboenmelodie bedeutet den Schimmer des Lichts, welches ihn wieder auf den richtigen Weg bringt, den er in Gdur dann

Digitized by Google

freudig zu Ende schreitet. Eine andere Scene führt uns in eine Spinnstube, in welcher Hannchen mit und für den Chor zwei tändelnde Stücke zum Besten giebt. Das musikalisch vollere ist das eigentliche Spinnlied »Knurre, schnurre«, mit den die laufenden Rädchen malenden Geigen und dem hübschen Refrain, der wieder zeigt, welcher bedeutende Theil vom Volksliedblut in der musikalischen Ader Haydn's floss. Das zweite Stück der Scene, das Lied von dem gefoppten Baronchen, hat aus den Liederspielen jener Zeit, namentlich aus den komischen Opern des Leipziger J. A. Hiller's seinen Anstoss erhalten.

Wie die »Jahreszeiten« im Allgemeinen auf Einheitlichkeit verzichten, so stehen wir an dieser Stelle vor einem schweren Sprung der Stimmung. Der Dichter besinnt sich plötzlich darauf, dass der Winter ein Gleichniss des Todes bildet. Die Arie, die Haydn über den Text »Erblicke hier bethörter Mensch« für den Bass geschrieben hat, ist eins der tiefsinnigsten Stücke unter seinen Gesangcompositionen, voll Ergriffenheit im langsamen, voll Leidenschaft im bewegten Theile. Der Schlusschor, der ihr unmittelbar folgt, steht auf der Höhe der in dieser Arie angeschlagenen Empfindung und bringt das Werk zu einem religiösen Ausgang. In den Formen ist er reich und frei. Besonderen Eindruck hinterlassen die Stellen, wo sich die in zwei Chöre getheilten Stimmen mit Frage und Antwort ablösen.

Wir haben von Haydn für das weltliche Concert nur noch eine kleinere Composition, seinen aus der früheren Zeit stammenden, ursprünglich italienisch componirten »Sturm«, eine auf den Gegensatz von Moll und Dur, Bewegung und Ruhe etwas äusserlich aufgebaute Hymne, die allmählig in Vergessenheit zu gerathen beginnt. Ein grösseres Werk den »Jahreszeiten« noch folgen zu lassen, war der geschwächten Lebenskraft des Meisters unmöglich. Die beiden Oratorien wirkten indess für sich genug. Bei der »Schöpfung« war das an der von Jahr zu Jahr wachsenden Zahl der Aufführungen äusserlich

Digitized by Google

ersichtlich; die »Jahreszeiten« fassten nach dieser Richtung nur ausnahmsweise, wie in Wien, schneller festen Fuss. An vielen Orten schreckten ihre grösseren technischen Schwierigkeiten; hie und da erregten sie auch ästhetischen Anstoss. In Leipzig z. B., wo man früher die Bekanntschaft des vollen Werkes gemacht hatte, wurde i. J. 1808 beliebt »zum Besten des Ganzen« den Herbst und aus dem Winter »die niedrigen Scenen« wegzulassen*).

Die »Jahreszeiten« Haydn's bilden für lange Zeit hinaus in der Vocalmusik den letzten bedeutenden Ausdruck der malerischen Richtung, welche das ganze 18. Jahrhundert hindurch in der Composition nach Herrschaft rang und auch die Aufmerksamkeit der Theoretiker und Aesthetiker erregte**). Sie verschwand einstweilen vom grossen Kunstmarkt und fristete ein verborgenes Dasein bei den Cantoren kleiner Orte. Wer hier nachsieht, findet bis weit ins 19. Jahrhundert hinein manche Copie der »Jahreszeiten« und andere Arbeiten, die das Meer, den Mond, den Wald und grosse Erscheinungen der sichtbaren Natur in Tönen feiern. In der Instrumentalmusik behauptet sich die Tonmalerei etwas länger; den glänzenden Abschluss der Periode bildete hier Beethoven's »Pastoralsinfonie«.

Die Haydn'schen Oratorien haben aber in Bezug auf den Stoff und die Form der Dichtung keine unmittelbare Schule hervorgerufen. Zunächst kommt eine Periode, in welcher der Oratorienquell überhaupt versiegt zu sein scheint. Sie fällt mit der Zeit der Napoleon'schen Herrschaft zusammen, in der ja bis auf einige grosse Ausnahmen (Beethoven, Schiller), alles künstlerische Schaffen in Deutschland lahm lag. Soweit die Vocalconcerte weiter bestanden, halfen sie sich mit Aufführung von Opern, die Chöre hatten. Naumann's »Amphione« kommt besonders häufig auf dem Programm vor. Ein neuer Aufschwung der Oratoriencomposition vollzog sich

*) Allg. Mus. Ztg., Jahrg. 1808, S.

**) Hofrath Engel: »Ueber die musikalische Malerey« 1780.

Digitized by Google

erst wieder kurz vor und stärker nach den Freiheitskriegen. Im Jahre 1810 gründeten die Schweizer, durch Haydn's »Schöpfung« begeistert, ihre »Allgemeine Schweizer Musikgesellschaft«. In Wien vereinigten sich in den Jahren 1812, 1813 und 1815 über siebenhundert Musikfreunde, Künstler und Dilettanten zur Aufführung Händel'scher Oratorien unter der Leitung Mosel's, des bekannten Bearbeiters. In Hamburg fand eine grosse Aufführung Händel'scher Werke unter der Mitwirkung benachbarter Städte im Jahre 1818 statt; Louise Reichardt hatte die Anregung gegeben, Clasing und Grund dirigirten. Kleinere Musikfeste waren kurz vorher in Wismar, Ludwigslust, Lübeck, Bremen, Rostock abgehalten worden. Es entstanden Verbände zu regelmässiger Abhaltung von Musikfesten: der Niederrheinische und der Mittelrheinische, der Elbverein, der Thüringische und Sächsische; zuletzt der Norddeutsche. Oeffentliche und private Singvereine traten ins Leben. Das künstlerische Hauptergebniss dieser Bewegung war der Sieg Händel's: sein »Judas Maccabäus« wurde in diesen für Freiheit frisch empfänglichen Jahren nahezu volksthümlich. Auch die Oratoriencomposition lebte wieder auf und bekannte sich zu Händel. M. Stadler, B. Klein, Fr. Schneider, L. Spohr, C. Löwe sind die Männer, die in erster Linie mit ihren Werken genannt werden müssen. In zweiter Reihe standen der Hamburger Clasing mit seinem »Belsazar«, der Wiener Assmayer, der Componist von »Saul's Tod«, S. Neukomm und andere tüchtige Musiker.

H. Clasing.
J. Assmayer.

Bleibende Spuren haben diese Männer nicht hinterlassen, aber ihre Oratorien bieten durch ihre Ziele, durch ihre neuen Versuche und durch ihre Irrthümer geschichtliches Interesse. Händel's Schüler darf man sie insoweit nennen, als sie alle dem Chor in ihren Oratorien eine Hauptstelle geben. Im Uebrigen sind sie bezüglich der Form von ihm sowohl als unter einander verschieden. Die Mehrzahl verbindet ein Mangel an wirklichem oratorischem Geist und die Neigung, durch musikalische und andere Nebensachen zu wirken, dieselbe, welche die

Digitized by Google

schlechte Zeit der alten italienischen Schule kennzeichnet. Nur B. Klein erhebt sich in dieser Beziehung rühmlich und gediegen über seine Collegen.

M. Stadler »Das befreite Jerusalem«.

M. Stadler's »Das befreite Jerusalem« genoss seinen Hauptruhm in Wien, wo es seit 1813 wiederholt auf den Programmen der Tonkünstlersocietät und der Gesellschaft der Musikfreunde wiederkehrt. Man feierte es als »vaterländisches Meisterwerk«*), denn auch die Dichter waren Oesterreicher: die Brüder Heinrich und Matthäus von Collin. Nach Norddeutschland drang es nach der Drucklegung vor: im Leipziger Gewandhause kam es 1822 zur Aufführung. Wenn sich das so freundlich aufgenommene Werk weder im Norden noch im Süden lange zu behaupten vermochte, so liegt das an dem geringen Gehalt der Musik. Sie hat in den Chören der Krieger manches frische Sätzchen; namentlich die Arie des Rinaldo, in welche die Wachen einfallen: »Nicht gezögert«, darf in dieser Beziehung gelobt werden. Aber sie offenbart eine Individualität, der das Erhabene völlig verschlossen zu sein scheint, und deren allgemeine Bildung zweifelhaft erscheint. Es kommen grobe Effecte in dem Werke vor: Als der Engel Gabriel von dem König Gottfried scheidet, wüthen die Pauken auf die Länge einer halben Minute mit der Nachbildung eines ganz theatralischen Donnerschlags. Die Vorliebe für das Gemüthliche, Anmuthige bestimmt auch den musikalischen Styl: Textabschnitte, die ins Recitativ gehören, sind melodisch gefasst. Es ist zum ersten Male, dass wir der von der italienischen und französischen Oper aus jetzt verderblich um sich greifenden Verwechselung von Recitativ und Gesang im Oratorium begegnen. Der Chorsatz ist ungemein bequem und obenhin angelegt; eine eingehendere Arbeit enthält nur der mit »Fuga« überschriebene Schlusssatz des ersten Theils: »Sein ist die Macht«. Was der Stadler'schen Musik zu ihrer Zeit zum Vortheil diente, das war die Unselbständigkeit ihrer Erfindung. Die

*) E. Hanslick: S. 199 a. a. O.

Digitized by Google

meisten Gedanken, die den Zuhörern entgegentraten, waren alte, liebe Bekannte aus den Werken Haydn's und namentlich Mozart's. Der Text der »Befreiung Jerusalems« — einer der mehreren Oratorientexte, welche ursprünglich für Beethoven bestimmt waren — hat für die nächste Zeit in der Oratoriendichtung seine Bedeutung. Er legt auf das Wunderbare in der Handlung, welches bei Händel schon zurücktrat und dann in der rationalistischen Periode Rolle's ganz verschwand, wieder einen starken, einen doppelten Nachdruck. Die Collin's lassen nicht blos durch das Eingreifen des Engels die Handlung entschieden werden, sondern sie dramatisiren auch den in der Fabel liegenden Conflict der Ideen durch Einführung von Dämonenchören: Himmelsgeister auf der einen, Höllengeister auf der anderen Seite. In den Beurtheilungen *), welche das Oratorium nach seiner Entstehung fand, wird dieser Theatercoup nicht bloss als Fortschritt, sondern auch als Neuerung gepriesen. Niemand schien etwas von dem Cavalieri'schen Oratorium zu wissen, nicht einmal ein Hinweis auf die altfranzösische Oper kommt vor. Fr. Schneider nahm die Idee Collin's in seinen Oratorien auf; auch Löwe zog sie modificirt heran. Ein Niederschlag von ihr begegnet uns noch in Rubinstein's »Paradies« und in dem »Alarich« und dem »Constantin« Vierling's. In Stadler's Musik machen diese Wechselchöre einen gewissen Effect: Die Höllengeister sind seine besten Figuren: etwas derb, aber nicht ohne Kraft; die Himmelsgeister geriethen ihm weniger: Einmal singen sie die Verse:

Den Himmel kann der Mensch bezwingen,
Zum Seraph darf der Staub sich schwingen

auf eine Variante von Papageno's »Der Vogelfänger bin ich ja«.

Ausser durch die grosse Verbreitung, der es sich erfreute und ausser der Wichtigkeit, welche es für die nächste Richtung der Operndichtung hatte, zieht »das befreite Jerusalem« noch dadurch die Aufmerksamkeit auf sich, dass

*) Z. B. Allgem. Musikalische Zeitung 1821.

Digitized by Google

es für lange Zeit das letzte Oratorium war, welches aus katholischen Kreisen weiter drang. Allerdings sass im Jahre 1820 Franz Schubert an der Composition desselben »Lazarus« von Niemeyer, den schon Rolle in Musik gesetzt hatte. Schubert's Arbeit blieb aber Fragment. Erst im Jahre 1866 hat es Herbeck aus dem Nachlass veröffentlicht. Es enthält nur einen kurzen Chor, ist reich an dramatischer Empfindung, an Gefühl und an schönen Melodien und Motiven; hie und da aber auch etwas altväterisch. In der Form des ersten Theils macht sich ein Mangel an scharfer Gruppirung empfindlich. Ueber ihn hinaus ist Schubert nur bis zu den nächsten beiden Scenen gekommen.

Fr. Schubert »Lazarus«.

Unvergleichlich bedeutender als Stadler, als die beste Kraft überhaupt, die im Oratorium in der Periode zwischen Haydn und Mendelssohn aufgetreten ist, erscheint B. Klein. Er hat vier Oratorien geschrieben: »Hiob«, »Jephta«, »David« und »Joas« (oder Athalia), von denen das letzte unvollendet geblieben und nicht in den Druck gekommen ist*). B. Klein war einer der begabtesten und gebildetsten Musiker, die Berlin gebabt, eine vornehme Natur, deren besondere Art man der Gegenwart durch den Hinweis auf Fr. Kiel am besten klar machen kann. Seine Phantasie war in den Oratorien besonders ergiebig, jedenfalls mehr als in den reinen Kirchenstücken, die er zahlreich geschrieben hat. Der (dreitheilige) »Jephta« kam auf einem rheinischen, der (zweitheilige) »David« auf einem Halle'schen Musikfeste zur Aufführung. Trotz dieser günstigen Umstände haben aber Klein's Oratorien für die Dauer nicht festen Fuss gefasst. Verhältnissmässig am längsten und weitesten bekannt war der »Hiob« (im Jahre 1820 componirt), der auch heute noch sich in vieler Musikfreunde Hände befindet. Das kleine eintheilige Oratorium — es ist vom Verfasser als Cantate bezeichnet — welches in Erfindung und Stimmung als die gelungenste Arbeit Klein's gelten muss, erweckt in vielen

B. Klein.

*) Es befindet sich auf der Kgl. Bibliothek in Berlin.

Digitized by Google

Abschnitten den Wunsch, es der Praxis wieder zugeführt zu sehen. Kleineren Gesellschaften, die nicht eine grosse Oeffentlichkeit zu befriedigen haben, sondern nur den Zweck verfolgen, interessante Musik kennen zu lernen, kann es angelegentlich empfohlen werden. Es giebt einen hinreichenden Begriff vom Wesen der Klein'schen Oratorien insgesammt, von ihren Vorzügen sowohl, als ihren Schwächen. Zu den ersteren gehört die charakter- und geistvolle Ausprägung der Stimmung, der gewählte und immer fein durchdachte musikalische Ausdruck. Sehr häufig sucht er sich eigene, oft durch Neuheit überraschende Formen. Im »Hiob« zählen zu solchen Stellen der Eingang, wo die Chorstimmen erzählend sich mit einem Thema ablösen, das dann als Fuge von allen gemeinsam durchgeführt wird, und die Nummer, wo die vereinten Männerstimmen breit und ohne melodische Bewegung die Stimme Gottes wiedergeben. Einer der bedeutendsten Vorzüge ist noch die frei bewegte, nachdrückliche Declamation. Zu den nachtheiligen Eigenschaften der Klein'schen Oratorien gehört ein Mangel an Schwung, der in den Fugensätzen besonders fühlbar wird, eine zu weit getriebene Einfalt der Mittel, eine Knappheit, die oft kargt und eine übergrosse Scheu vor äusserlicher musikalischer Wirkung und Abwechselung.

Obwohl Klein's höchste Compositionsziele nach der Oper gerichtet waren, drängte er in seinen Oratorien das dramatische Element zurück, am entschiedensten im »Hiob«. Seine Texte lassen die Handlung nur in Umrissen erkennen; gern zieht er das Bibelwort hinein. Die Musik giebt nicht eigentliche Choräle, aber oft choralartige Sätze.

Zu grösserer äusserer Bedeutung als Klein gelangten Schneider, Spohr und Löwe.

Brendel, der im Urtheil ebenso bedeutend wie im eigentlichen Wissen schwach ist, schreibt Schneider*) das grosse Verdienst zu, in einer höchst elenden Epoche, da Rossini herrschte, den Sinn für das Oratorium lebendig

F. Schneider.

*) F. Brendel: Geschichte d. Musik 1852, S. 395.

Digitized by Google

erhalten zu haben. Bei diesem Urtheil ist allerdings übersehen, dass in diese Zeit die Werke Händel's bereits einzugreifen begannen; aber es ist bis zu dem Punkt richtig, dass Schneider allein durch seinen Fleiss die Meinung widerlegte: die Zeit neuer Oratorien sei vorbei. Das Passionswerk »Golgatha und Gethsemane« eingerechnet, schrieb Fr. Schneider 16 Oratorien, von denen 8 gedruckt sind, »das Weltgericht« und »Absalon« in Partitur. Und diese Schneider'schen Werke hatten einen grossen äusserlichen Erfolg. Der Componist galt den Zeitgenossen bis zum Erscheinen Mendelssohn's als der Erste seines Fachs: er war ihnen »der Händel unserer Zeit«, wie M. Hauptmann mit unverhohlenem Spotte einmal seinem Freunde Hauser schreibt. Welcher unglückliche Tischredner mag diese Hyperbel verschuldet haben? Leider nahm sie die Kritik, die Wiener nach der Aufführung des »Pharao« (1836) auf.

Jedenfalls war Fr. Schneider ein kräftiges und frisches Talent, dem meist beim raschen ersten Entwurfe das Richtige glückte. Auch schwierige Formen handhabte er mit einer Sicherheit und Leichtigkeit, die ihm gestattete, manches Neue zu versuchen. Als grösste Gabe war ihm eine feurige, dramatisch gerichtete Natur verliehen. Nur blieb seiner Arbeit der feste Halt einer gründlicheren Vertiefung versagt. Die Mehrzahl seiner Themen und Grundgedanken sind oberflächlich und gewöhnlich erfunden und tragen den Stempel der Nachbildung und Entlehnung. Am meisten ist Schneider Haydn verpflichtet, bei dessen Werken er in seiner Schulstadt Zittau aufwuchs. Aber auch die Romantiker der Oper, der deutschen wie der französischen, sind stark in die Sprache der Schneider'schen Oratorien, namentlich der späteren, eingedrungen. Zuletzt liegt eine Schwäche seiner Oratorien auch in ihren Texten, die zum ersten Male die ganze Unklarheit offenbaren, die von jetzt ab über das Wesen des Oratoriums hereinbrach. Schwankend lehnen sie bald an Händel'sche, bald an Haydn'sche Muster, bald an das Stadler's an.

Digitized by Google

Als es jüngst galt, den hundertjährigen Geburtstag Fr. Schneider's zu feiern, hat man sich — aber vergeblich — bemüht, »das Weltgericht« des Componisten wieder zum Leben zu erwecken. Es war das erste Oratorium Schneider's; im Anfang des Jahres 1819 bereits fertig*), durchzog es von seiner ersten Leipziger Aufführung ab die deutschen Musikvereine in einem Triumph, der dem des »Messias«, der »Schöpfung«, des »Paulus« ziemlich nahe kam.

Das Gedicht des »Weltgericht«, welches von dem verdienten Metriker August Apel herrührt, ist einer der dunkelsten Oratorientexte. Wie im »Jahrmarktsfest von Plundersweilen« kommen und gehen in diesem Werke die Parteien in einer erdrückenden Menge; einige ohne erkennbaren Zweck. Wenn der Dichter einen klaren Plan überhaupt hatte, so wollte er in dem ersten Theile seines »Weltgerichts« die Erwartung schildern, mit welcher die Gerechten und die Ungerechten dem jüngsten Gericht entgegensehen. Der zweite Theil bringt den Tag der Auferstehung: seine freundlichen Scenen, da sich Geliebte wiedersehen und wiederfinden und seine schaurigen Bilder, da die Erstandenen mit allen Zeichen des Todes und der Verwesung sich versammeln. Im dritten Theile erfolgt das Gericht, die Scheidung zwischen Seligen und Verworfenen. Mit einer merkwürdig katholisirenden romantischen Wendung führt der Dichter nach diesem Schlusse noch zu einem Anhang, in welchem die Mutter Maria auftritt, Maria die Fürsprecherin. Wie Apel nichts in seinem Werk glatt und klar sagt und zeigt, so hat er auch nicht geoffenbart, was diese Maria hier soll. Er begnügt sich, uns errathen und ahnen zu lassen, dass sie ein Ende in Gnaden bedeutet. Die Dichtung ist so unbegreiflich verworren, überladen und gekünstelt, als hätte Apel den zweiten »Faust« noch überbieten wollen. Sie reizt aber den Musiker durch die Gegensätze, in denen sie fortschreitet: Höllengeister und Engel, Gläubige und Empörer (?), Selige und Verdammte, Menschen und

*) W. Hosäus: F. J. Rochlitz u. Fr. Schneider. 1885, S. 9.

Märtyrer lösen sich auf Schritt und Tritt ab. Diese Gegensätze hat Schneider wohl ausgenützt und in der Musik noch weitergeführt. Choräle und choralartige Sätze werden von wilden Unisonogesängen gestreift und befehdet; mit vollbeladenen, tobenden Ensembleabschnitten, wechseln schlichte a capella-Sätze: auch das Orchester spielt manches sinnige Zwischenspiel und Nachspiel allein. Kennzeichnend ist für die Anlage der Composition die Menge kurzer Sätze, an denen Rochlitz, der Freund und Beirath Schneider's, einen Antheil gehabt zu haben scheint. Nicht oft genug kann er den viel beschäftigten Musiker mahnen, melodisch und kurz zu sein, nicht zu schnell zu schreiben und sich vor allzuviel Fugen zu hüten. Die letzten beiden Rathschläge hat Schneider nie befolgt. Die langen regelrechten Organistenfugen sind auch in den letzten Oratorien des Componisten ein ständiger Schrecken und von ihnen datirt hauptsächlich die neuere Irrlehre, dass das Oratorien viele Fugen haben müsse. Schon Rochlitz verwies auf das rechte Muster Händel's. — Das Beste im »Weltgericht« besteht in einem kleinen Kranze lyrisch milder Chöre. Der Eingangschor des zweiten Theils: »Feierlich, von ernster Wonne«, der Chor der Frommen: »Barmherzig«, der Chor der Seligen: »Was sind die Leiden der kurzen Erdenzeit«, — diese Nummern verdienten in Sammelwerken nutzbar gemacht zu werden.

Wie im »Weltgericht« behandelte Schneider im Wesentlichen das Oratorium auch in den späteren Werken. Die Aenderungen und Fortschritte beschränken sich auf musikalische Einzelheiten. Die kurzgeformten Sätze machen breiter ausgeführten Platz; die Höllengeister singen nicht mehr in Harmonien, sondern einstimmig wie bei Stadler und gewinnen dadurch an dämonischer Kraft. Gleich blieb sich Schneider in seiner Hinneigung zu Texten, bei denen der Zuhörer die gute Hälfte errathen muss. In seinem »Absalon«, der mit dem »Pharao« zu den besseren unter Schneider's späteren Oratorien gehört, tritt die Hauptperson überhaupt nur zweimal auf. Einmal mit einem Recitativ, das sehr originell und

Digitized by Google

wirksam in einen selbständigen Instrumentalsatz hineingeschoben ist.

Interessant ist es, dass Schneider eine oratorische Tetralogie plante, die das Leben des Messias behandeln sollte. Drei Viertel des Werkes, das von Rochlitz bereits öffentlich angekündigt wurde*), wurden vollendet; nur ein Theil davon ist gedruckt: »Christus das Kind«.

Auch L. Spohr hat als Oratoriencomponist den Rückzug angetreten. Nur in England findet man seinen »Fall Babylons« noch häufiger auf den Programmen. Sowohl dieses Oratorium (1840) als »Die letzten Dinge« (1826) stehen an Werth hinter Spohr's bekanntem Passionsoratorium »Des Heilands letzte Stunden«. Der Stimmungsgehalt Der »letzten Dinge« ist nicht unbedeutend und einzelne seiner Nummern, vor allem der für Chor und Soloquartett geschriebene Satz: »Heil dem Erbarmer«, sind von classischer Schönheit. Aber eine volle Wirkung wird durch den Text erschwert, der Bilder aus der Offenbarung Johannis, also einen an und für sich schon dunklen Stoff, ohne Uebersichtlichkeit und erkennbares Ziel vorführt. Der Verfasser ist Fr. Rochlitz und das Muster, welches auch ihn irregeleitet hat, der »Messias«. L. Spohr.

Dem »Fall Babylons« liegt die oft componirte Geschichte von der unheimlichen Geisterhand zu Grunde, welche den Belsazar in der Stunde des höchsten Uebermuthes auf das nahe Ende hinwies. Der Dichter, der als Volksmann bekannte Fr. Oetker, hat sie in sofern eigenthümlich ausgeführt, als er ihr eine Reihe anmuthig idyllischer Scenen eingemischt hat. In einer derselben führt er uns in ein jüdisches Haus: Die Mutter wiegt das Kind und singt ein Lied dazu. Bei aller Anerkennung der guten Absichten Oetker's kann man sich der Thatsache nicht verschliessen, dass der eigentliche Charakter des Belsazardramas durch diese weichen Zuthaten gebrochen worden ist. Damit ist auch das Schicksal des musikalischen Theiles bestimmt. Seine Erfindung hat

*) Allg. Musikalische Zeitung, Jahrg. 1828.

Digitized by Google

dem Componisten etwas Mühe verursacht; sie ist nicht von gleicher Güte. In einzelnen Chören macht es sich Spohr dadurch leicht, dass er Instrumentalstücke leichterer Natur: Polonaisen, Märsche giebt, denen die Singstimmen eingefügt werden. In der Partie des Daniel und auch in einzelnen fugirenden Chören, bietet sie sehr werthvolle Abschnitte. Aber als Ganzes hinterlässt die Musik einen bunten, etwas äusserlich theatralischen Eindruck. Für die rechte Darstellung eines Ereignisses, bei welchem die Geschicke von ganzen Völkern entschieden wurden, kann man dieses Oratorium nicht halten.

C. Löwe. C. Löwe ragt aus der Gruppe der genannten gleichzeitigen Oratoriencomponisten als der besondere poetische Kopf hervor. Er ist in mannigfacher und interessanter Weise bedacht gewesen, den inneren Ausbau der Gattung zu bereichern, ihren Wirkungskreis zu erweitern. Er griff auf die alte Form des Prologs an der Spitze der Einleitung zurück; er übertrug das Oratorium auf den Männerchor und auf den unbegleiteten Gesang. Seine Pläne gingen über solche musikalische Neuerungen noch weiter hinaus auf's Grosse: auf die ganze Stellung des Oratoriums in Kunst und Leben. Ihm schwebte ein Kunstwerk vor, das zugleich kirchlich und volksthümlich sein sollte. Diesem Ideale verdanken wir in den Oratorien Löwe's, namentlich in »Johann Huss« (1842) und in den »Siebenschläfern (1835) eine grosse Reihe sinniger Züge und anmuthiger Scenen. Aber bei dem Naturell des Componisten, welches der äusseren Situationsmalerei, und namentlich der Kleinmalerei zugeneigt war, hat es auch dazu geführt, dass in seinen Oratorien die reizenden Genrescenen überwiegen. Schon die Dichtungen, — namentlich die des »Huss« mit seinen Zigeuner- und Hirtenscenen, — stellen das Beiwerk über die dramatische Hauptsache und die Musik vergrössert diesen Fehler, indem sie die Schilderung bedeutender Seelenzustände in der Regel nur mit matten Farben bestreitet. Ein Hauptbeispiel für diese Schwäche bietet der »Huss« in der Concilsscene. Wie hier ist die Musik Löwe's in den meisten

Digitized by Google

breiter angelegten Sologesängen veraltet. So lieb und traut den Musikfreunden, welche in ihrer Jugend die späteren Oratorien Löwe's mitgesungen oder gehört haben, die Erinnerung an diese Werke auch zu sein pflegt, so wenig lässt sich ihnen in der Gegenwart ein Erfolg versprechen. Auf den Styl angesehen, stehen sie, mit einer Ausnahme, alle hinter dem Oratorium zurück, mit welchem Löwe das Gebiet zuerst betrat: das ist »Die Zerstörung von Jerusalem« (1829), an welcher ein Zug ins Grosse und die Einheit des Charakters gewaltig fesseln. Nur in seinen »Festzeiten« (1825—1836) hat sich Löwe dieser Höhe wieder genähert. Sie sind ausgesprochene Kirchenmusik. Aber auch in den andern Oratorien hat Löwe das kirchliche Element durch Choräle, deren sinnreiche Durchführung sehr angenehm berührt, zur Geltung gebracht.

Die Oratorien, welche Löwe für Männerchor a capella geschrieben hat, »Die Apostel von Philippi« und »Die eherne Schlange«, sind Miniaturoratorien, ähnlich wie der »Jephta« und andere Historien des Carissimi. Es sind sehr interessante Compositionen, aber auch sehr schwierige. Aus letzterem Grunde sind sie schon in den vierziger Jahren wieder aus den Aufführungen verschwunden. In jener hochgestimmten und schwungvollen Periode des Männergesanges standen sie übrigens nicht vereinzelt. Wir nennen nur den »David« von K. E. Hering und den »Hiob« von Jul. Otto. Eine feste und glänzende Säule der Gattung ist stehen geblieben: Rich. Wagner's »Liebesmahl der Apostel«. Wagner hat sein Werk nicht Cantate oder Oratorium, sondern um ihren durchaus dramatischen Charakter anzudeuten, »biblische Scene« genannt: Die Jünger des Herrn haben sich heimlich in Jerusalem versammelt um in gemeinsamem Mahle des geschiedenen Heilandes zu gedenken. Die Einen (2. Chor) zagen und bangen, Andere (3. Chor) sprechen Muth zu; eine dritte Gruppe (1. Chor unisono) rüstet und mahnt die Feier zu begehen. Im Augenblicke, da Alle bereit sind, treten die Apostel ein, aber mit Unglücksbotschaft: neue

K. E. Hering. Jul. Otto. R. Wagner »Liebesmahl«.

Digitized by Google

Verfolgungen sind beschlossen und die Lehre vom Nazarener ist bei Todesstrafe verboten worden. Die Jünger ergreift Verzweifelung. In höchster Noth bitten sie den Allmächtigen um Hilfe: »Send' uns deinen heil'gen Geist!« Da begiebt sich ein Wunder: Von der Himmelshöhe, unsichtbar, erklingt ein Chor der Engel: »Seid getrost«. Dieser wunderbare Zuspruch richtet die Herzen wieder auf. Schwungvoll wird die Feier des Liebesmahls begangen und mit dem begeisterten Gelöbniss aller Jünger beendet: hinaus zu ziehen und allen Völkern das Wort des Herrn zu verkünden.

Die Musik zerfällt in zwei Theile. Im zweiten, der nach dem Engelchore beginnt, setzt das Orchester, aus der Tiefe allmählig heranrauschend, mit einem wunderbaren elementaren Effecte ein, den man zeitlebens nicht wieder vergisst. Der erste Theil besteht aus lauter unbegleiteten (a capella) Chören, die dreifach getheilt sind. Sie ist technisch nicht leicht; besondere Schwierigkeiten bereiten die Modulationen. Die gefürchtetste Stelle kommt vor dem Ende des Theils bei den Worten: »Send' uns deinen heil'gen Geist«. Manche Kritiker erklären diesen ganzen a capella-Theil für langweilig. Dies kann er bei mangelhafter Aufführung wohl werden. An und für sich umschliesst er einen höchst bedeutenden mannigfaltigen Stimmungsgehalt in dramatisch bewegter Form. Geschichtlich interessirt dabei die Verwandtschaft, welche die Musik mit dem »Tannhäuser« und dem »Parsifal« aufweist. Damit das Alles zur Wirkung kommt, hat der Dirigent besonderes Augenmerk auf zwei Punkte zu richten, welche sehr wichtig sind und sehr leicht verfehlt werden. Der erste ist der Vortrag der Sätze der Apostel, die durchaus rhythmisch frei wie Recitative und in den Tonfarben belebt zu nehmen sind. Der andere Punkt betrifft den Engelchor und seine Aufstellung. Bei der ersten Aufführung des Werkes in der Frauenkirche zu Dresden (i. J. 1844) sangen die Engel oben auf der Gallerie der höchsten Kuppel des mächtigen Gotteshauses.

Der stärkste Schatten fiel auf die bunten Bestrebungen

Digitized by Google

und die halben Erfolge der Gruppe Schneider-Löwe durch die Oratorien F. Mendelssohn's.

Der »Paulus« war das erste Oratorium, welches sich an bleibendem Erfolg mit der »Schöpfung« messen konnte. Er erlebte in den nächsten 18 Monaten, nachdem er aus der Taufe gehoben worden, ein halbes Hundert Aufführungen und er hat bis auf die Gegenwart in immer wechselnder Umgebung und mitten unter der neu erwachten Pflege Händel's seine Stellung behauptet. Die Zeit, wo über dieses Werk einfach zur Tagesordnung übergegangen werden könnte, ist noch sehr fern. Es gehört eine barbarische Einseitigkeit dazu, sich der reichen menschlichen und musikalischen Individualität zu verschliessen, welche aus diesem Oratorium spricht. Chöre wie »Siehe, wir preisen selig« und »O welch' eine Tiefe des Reichthums«. »Wie lieblich sind die Boten«, Sologesänge wie »Jerusalem«, »Gott sei mir gnädig« und »Sei getreu bis in den Tod« sind unter das Schönste und Eigenthümlichste zu zählen, was die Musik im 19. Jahrhundert hervorgebracht hat. Sie vertreten den Empfindungsgehalt des Oratoriums. Aber auch die dramatische Charakteristik ist in dem fanatischen Chore der Juden »Steiniget ihn«, in dem Heidensatze »Sei uns gnädig« mit Leistungen bedacht, die in der Oratorienliteratur einen ersten Platz verdienen. F. Mendelssohn Bartholdy »Paulus«.

Der Text zu dem Oratorium, welchen sich Mendelssohn unter Beihülfe mehrerer Freunde, namentlich des Dessauer Schubring, selbst zusammenstellte, beschränkt sich streng aufs Bibelwort. Dass sich Mendelssohn dieser Fessel freiwillig unterwarf, war zwar angesichts des Stoffes ein Missgriff; er zeigt aber, welch' hohen Begriff der junge Componist vom Oratorium hegte. Der »Messias« und Bach's »Matthäuspassion« dienten für diesen Punkt als Vorbilder und das Ziel ging auf die bestimmteste Ausprägung kirchlichen Charakters. Die Geschichte des Apostel Paulus ist von den älteren Italienern nur selten für die oratorische Darstellung benutzt worden; wenn es geschah, nur mit dichterischen Ergänzungen; denn das Leben des Apostels, so wie es die Bibel vorträgt, ist oder scheint arm

Digitized by Google

an ausserordentlichen Ereignissen. Den Brennpunkt seiner Geschichte bildet die Bekehrung: das Wunder, das mit ihm geschah, als er gen Damaskus zog. Und dieses Begebniss war es, was früher Dichter und Musiker zur dramatischen Behandlung gereizt hat. Jedermann kennt die grosse Scene Schützen's und ihre visionäre Kraft. »La conversione di San Paolo« kommt ebenfalls als Gegenstand italienischer Oratorien vor und diese Bekehrungsscene ist auch das Hauptstück des Mendelsohn'schen »Paulus«.

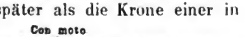
Vorbereitet ist es im Oratorium durch die Scene des Stephanus. An seiner Steinigung nimmt auch Saulus als fanatischer Parteigänger der jüdischen Christenfeinde Theil. Von diesem Gipfel abwärts nimmt aber die Geschichte des Paulus im Oratorium einen mehr und mehr flachen Verlauf. Der zweite Theil zeigt uns den Apostel auf der Mission, von den Juden verfolgt, von den Heiden als Wunderthäter vergöttert, schliesslich von Juden und Heiden gemeinsam bedroht und auf den letzten Gang nach Jerusalem gedrängt, von dem er nicht wiederkehrte. Keiner dieser Vorgänge erhebt sich dominirend; die Gesammtwirkung des zweiten Theiles ist daher mehr elegisch als dramatisch und setzt eine willig eingehende und nachhelfende Zuhörerschaft voraus.

Die Idee, den »Paulus« zu componiren, lässt sich in Mendelssohn's Briefen bis in des Jahr 1832, bis mitten in den Pariser Aufenthalt des jungen deutschen Musikers zurückverfolgen. Die Grundzüge des musikalischen Planes mögen noch älter sein; wahrscheinlich reichen sie bis auf das Jahr 1829 zurück. Aus Bach's Passion schöpfte Mendelssohn ohne Zweifel die Hauptanregung, den Choral in das Concertoratorium hinüberzunehmen. Es ist hier der Begriff des Concertoratoriums zu betonen, denn in den kleinen Kirchenoratorien Mattheson's, der Hamburger und Lübecker, die wirklich für den Gottesdienst bestimmt waren, unterliegt die Sache keinem Anstand. Hingegen hat sie in dem grossen Oratorium, das schon durch seinen Umfang vom wirklichen kirchlichen Gebrauch ausgeschlossen bleiben muss, das auf eine intimere Annäherung an die

Digitized by Google

protestantische Kirche, die keinen Heiligendienst kennt, auch aus inneren Gründen nicht hoffen darf, zahlreiche Gegner gefunden. Wenn diese ihre Angriffe gegen Mendelssohn richten und nicht gegen Schuback, nicht gegen Schneider und Löwe, so sind sie insofern im Rechte, als das Beispiel Mendelssohn's stärker gewirkt hat, als das aller seiner Vorgänger. Gerade bei den Nachfolgern Mendelssohn's ist auch die stylistische Verirrung, die in der Verwendung des Chorals im Concertoratorium liegt, empfindlicher hervorgetreten, als in früheren Zeiten. Neuerdings hat sich die Choralfrage im Oratorium dahin geklärt, dass man wieder das kleine Kirchenoratorium alten norddeutschen Styls aufleben lässt, bei dem die Gemeinde mitsingt. L. Meinardus, H. Franke, R. Schwalm, C. Bernecker sind die Namen der Musiker, welche solche Werke für Nebengottesdienste geschrieben haben*).

Beruht nun der Choral im »Paulus« auch auf der in Deutschland alteingefleischten Verwechselung von Oratorium und Passion, so ist er doch von Mendelssohn mit einem Ernste und einer liebevollen Innigkeit behandelt worden, denen der »Paulus« eine Reihe seiner schönsten Wirkungen verdankt. Mendelssohn verwendet ihn in einfachen Formen und in kunstvoll erweiterten. Ein solches Meisterstück einer grossen Choralbearbeitung ist die Ouvertüre des Oratoriums. Sie beginnt mit den ersten beiden Zeilen des — als Zuruf an den noch verstockten Saulus — im Oratorium entscheidend verwendeten alten Kirchenliedes »Wachet auf, ruft uns die Stimme«. Diese Anfangszeilen erscheinen später als die Krone einer in immer neuen Wendungen ansetzenden Fuge wieder, welcher das erregte Thema:



zu Grunde liegt. Die Composition erinnert unwillkürlich an den grossen Eingangschor der »Matthäuspassion« und die Stelle, welche dort dem alten Passionschoral: »O Gottes Lamm unschuldig« zugewiesen ist. Von dem Bach'schen

*) Das Unternehmen ruht in den Händen von Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

Meisterwerke hat Mendelssohn auch die Anregung zu dem der Ouvertüre folgenden Chor »Herr, der du bist der Gott« entnommen. Er ist ein vocaler Introitus, dem Gebrauche der Passion nachgebildet, eine nochmalige Einleitung, die endlich in der dritten Nummer, dem Choral »Allein Gott in der Höh' sei Ehr«, abschliesst. Jetzt erst beginnt die Geschichte, die sonst in Oratorien sofort nach der Ouvertüre ihren Anfang nimmt. Bach'schen Spuren begegnen wir sofort wieder in dem ersten geschlossenen Sätzchen, welches zur Handlung gehört, dem mit canonischen Führungen ausgestatteten Duett der beiden gegen Stephanus auftretenden falschen Zeugen. Seltsamer Weise verunglückte gerade dieses leichte Sätzchen bei der ersten Aufführung des Oratoriums (auf dem Düsseldorfer Musikfeste am 26. Mai 1836). Den Chören, die gegen den Stephanus aufstehen, ist der Ausdruck einer heftigen Erregung und Ungeduld gemeinsam. In der Wiedergabe der einzelnen Textsätze hat sich Mendelssohn, wie das seine Art ist, zuweilen um den Charakter der Worte nicht gekümmert. Ein auffälliges Beispiel enthält die Stelle »Und sehet, ihr habt Jerusalem erfüllt mit eurer Lehre«. Den höchsten Grad der Empörung erreicht die Menge in dem Chor »Steiniget ihn«. Für sein Hauptmotiv

sowohl als für einzelne Stellen lässt sich der Zusammenhang mit den Vorbildern in Bach's Passionen nachweisen: aber die Verwendung der Idee ist Mendelssohn's Eigenthum. Namentlich der erste Einsatz mit seiner unheimlichen Harmonie und dem erschreckenden Abschluss ist ein Meisterzug. Unter den Sologesängen der Scene ragt der der warnenden Stimme hervor, die in der zwölften Stunde mit »Jerusalem, die du tödtest die Propheten« vom Morde abmahnt. Ihr Eintritt schliesst an die Worte des Stephanus an »Siehe, ich sehe den Himmel offen«. Wie er von oben her klingend gedacht ist, so ist dieser Gesang auch von oben eingegeben mit seiner überirdischen Milde, der Weichheit, und dem tiefsinnigen Mitleid, das er ausströmet. Der schönste Theil ist der Schluss, wo mit den lang hin erklingenden Rufen

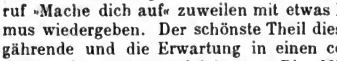
Digitized by Google

»Jerusalem«, die singende Engelsgestalt wieder zu entschweben scheint. Die Todtenklage über Stephanus wird mit dem Chore gehalten »Siehe, wir preisen selig«, einem der herrlichsten Sätze, in denen in neuerer Zeit versucht worden ist, den Geist der alten »gratiarum actio«, des Schlusssatzes der Passionen, wieder aufleben zu lassen. So einfach, fast nur im Liedstyle, wie dieser Chor gehalten ist, so reich und mannigfaltig sind doch darin die Wendungen edler Trauer. So natürlich sein Fluss ist, man glaubt doch, etwas ganz Neues zu hören in den wirkungsvollen Einsätzen der Hauptstrophe, in dem eigenthümlichen Ton, in dem er gestimmt ist. Es ist specifisch Mendelssohn'sche Musik, wie sie Mendelssohn selbst in verwandter Weise öfters wieder angestimmt hat, z. B. in der kirchlichen Hymne »Verleih' uns Frieden«, wie sie aber vordem und nachdem nicht wieder dagewesen ist.

Die Scene der Bekehrung Pauli beginnt mit der Arie »Vertilge sie«. Mit diesem durch und durch harten, finster eifernden Stück zieht der Christensverächter aus. Den bedrohenden Eindruck seines Aufbruchs hat Mendelssohn nicht weiter verstärkt etwa durch einen Chor seines Gefolges, sondern ihm sogleich die Spitze abgebrochen durch die weich tröstende, an einzelnen Stellen prophetisch gehobene Altarie: »Doch der Herr vergisst die Seinen nicht«. Ihre letzten Worte sagen »Denn der Herr ist nahe« und bereiten das Wunder vor, welches jetzt dem Laufe des Paulus Einhalt gebietet. In einem Tremolo des Geigenorchesters kündet es sich musikalisch an. Dann treten Blasinstrumente in den Vordergrund mit einfachen, nur leicht bewegten Accorden. Die Stimme des Herrn, der dem Paulus zuruft, ist nach der Art, die in der alten Motettenpassion bräuchlich war, einem Chor übertragen und zwar einem vierstimmigen Frauenchor. Als Ergänzung der Schilderung, die an und für sich das ausserordentliche Ereigniss nur bescheiden wiedergiebt, ist der grosse Chor »Mache dich auf, werde Licht« zu denken. Mendelssohn legte den Nachdruck nicht so auf das Wunder selbst, als auf die Wirkung, die es in der Seele des

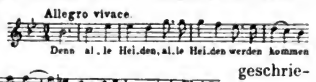
Digitized by Google

betroffenen Paulus hervorrief. Ihrer Beschreibung widmete er seine volle Kunst. Im Vordergrunde des grossen, 22 Tacte umfassenden Chorgemäldes stehen Motive, welche den Zuruf »Mache dich auf« zuweilen mit etwas heftigem Rhythmus wiedergeben. Der schönste Theil dieser Partie ist die gährende und die Erwartung in einen colossalen Bogen spannende Orchestereinleitung. Die Mitte des Satzes nimmt eine sehr umfangreiche Fuge über das Thema:



ein. Zum Abschluss der Scene folgt dann noch der Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme« mit schmetternden Zwischenspielen von Trompeten und Hörnern, die an »Bach's« Weihnachtsoratorium erinnern. Der erste Theil geht zu Ende mit dem Bilde des büssenden und begnadigten Sauls. Die Busse kommt zum Ausdruck in der herrlichen, dramatischen, im Hauptsatze aus Händel'schen Motiven (Dettinger Tedeum) frei herauswachsenden Arie »Gott sei mir gnädig«, die Gnade in dem Chore »O welch' eine Tiefe des Reichthums«, einem der nach Gehalt und Entwickelung reichsten Sätze des Oratoriums. Von der zwischen diesen beiden Endpunkten der Scene stehenden Musik ist besonders das Recitativ des Ananias hervorzuheben. Die einsetzenden Worte des Ananias »Lieber Bruder Saul« waren in der letztvergangenen Generation im Munde aller Musikfreunde.

Der zweite Theil des Oratoriums hat wieder seine besondere vocale Einleitung: es ist der Preis- und Prunkchor »Der Erdkreis ist nun des Herrn«, für welchen Mendelssohn eine fünfstimmige Doppelfuge über die beiden Themen:



und geschrieben hat. Auch Mendelssohn unterstand damals noch, wie Hauptmann *)

*) C. M. Hauptmann: Briefe an F. Hauser.

mittheilt, dem Vorurtheil, zu einem Oratorium gehöre eine regelrechte Fuge.

Der erste, zur Geschichte gehörige Abschnitt im zweiten Theile zeigt uns Paulus und Barnabas ausziehend zur Verkündigung des Evangeliums. Zwei ausserordentlich liebliche Musiksätze sind diesem Ereignisse gewidmet, das Duett: »So sind wir nun Botschafter« und der zwanglos frei, aber voll Empfindung und Phantasie fugirende Chor »Wie lieblich sind die Boten«. Das kleine, auf einen ähnlichen Ton des Seelenfriedens und der ruhigen Gottesfreude wie diese beiden Nummern gestimmte Sopranarioso: »Lasst uns singen« gehört zu den nachcomponirten Stücken des »Paulus«. In der nun folgenden Scene, die den Paulus auf der Judenmission zeigt, hebt sich besonders der Chor »Ist das nicht der zu Jerusalem« hervor. Es ist ein ausgezeichnet charakteristisches Stück, das ein volles Bild von dem ganzen Vorgang giebt: wie die Judenschaft Verdacht schöpft, eifrig, aber vorsichtig und heimlich berathschlägt, sich bespricht und dann von Stufe zu Stufe schnell bis zur vollen Empörung gelangt. Ihm nahe steht in der folgenden Scene der Chor der Heiden »Sei uns gnädig«. Er stattet das Wesen der Heiden mit demselben Grundzug stupider, immer auf denselben Ton zurückfallender Freundlichkeit aus, welchen die komische Oper der Franzosen lange Zeit für die Charakteristik von Türken und Orientalen festhielt. In dem Satze, welcher den Götzendienst der Heiden zurückweist, kommt noch einmal, nach dem Einsatz des Chors, die Choralbearbeitung zu Ehren: Das Bekenntniss vom Gott der Christen ist mit der Weise von »Wir glauben All' an einen Gott« gekrönt. Der Chor, mit welchem Juden und Heiden vereint antworten, lässt seinen Fanatismus in das »Steiniget, steiniget ihn« auslaufen, das im ersten Theil des Oratoriums kurz vor dem Tode des Stephanus erklang. Die Abschiedsscene des Paulus hat ihren ergreifendsten Ausdruck in dem einfach und wahr declamirten Satze: »Schone doch deiner selbst« gefunden. Nicht mit Wehmuth, sondern apologetisch schliesst das Oratorium mit dem Lobgesang:

Digitized by Google

»Nicht aber ihm allein, sondern Allen, die seine Erscheinung lieben«.

F. Mendelssohn Bartholdy »Elias«.

Mendelssohn's zweites Oratorium, sein »Elias«, dessen erste Aufführung am 26. August 1846 auf dem Musikfeste zu Birmingham stattfand, ist nach denselben Grundsätzen entworfen und durchgeführt, auf denen der »Paulus« beruht. Der Held ist eine biblische Gestalt, der Text besteht lediglich aus Bibelwort. Die Ereignisse, welche dargestellt werden, haben keinen dramatischen Zusammenhang, sondern sie bilden eine lose Kette wichtiger Abschnitte aus dem Leben und Wirken des Elias. Diese Bilder zeigen uns den Propheten als den strengen Gottesmann, der die vom Glauben Abgefallenen straft und schreckt, sie zeigen ihn als Freund der Trauernden. Wir sehen ihn vor uns im vollen Glanze eines göttlichen Statthalters, der wunderthätig dem Lauf der Natur und der Elemente gebietet, dem Jehovah selbst sein Antlitz feierlich offenbart und wir sehen ihn im Wandel menschlichen Looses als einen Flüchtigen und in die Wüste Verbannten. Den Wechsel gewaltiger und mitleiderregender Zustände endet ein Ausgang in Herrlichkeit: die Himmelfahrt des Propheten. So entlässt uns das Oratorium mit einer Fülle grosser seelischer Eindrücke, wenn auch die Form, in welcher sie zum Ausdruck kommen, nicht gerade die wirksamste ist. Die grundsätzliche Beschränkung auf's Bibelwort hat die deutliche Ausprägung der einzelnen Scenen des Werkes erschwert und über manche Punkte der Situation eine verwirrende Dunkelheit gebreitet.

Der musikalische Charakter des »Elias« ist zur Hälfte mit dem des »Paulus« verwandt. Das elegische Element nimmt hier wie dort einen breiten Platz ein und gelangt mit ähnlichen oft völlig gleichen Mitteln zur Aeusserung. In den Scenen, wo äussere Vorgänge zu schildern sind, scheidet sich die Natur der beiden Werke, durch den Stoff des Textes bedingt. Der »Paulus« neigt, um durch einen Vergleich zu sprechen, zur »Matthäuspassion«, der »Elias« zum »Israel in Egypten« und seinen grossen Naturschilderungen.

Digitized by Google

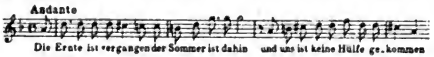
Formenmächtig, wie Mendelssohn jederzeit und auf den verschiedensten Gebieten der Composition war, hat er auch dem »Elias« eine Menge eigener Züge gegeben, die ihn, vor anderen Oratorien schon für den oberflächlichen Blick kenntlich machen. In erster Linie gehört dahin die verhältnissmässig grosse Anzahl von Soloensembles, welche das Werk enthält. Sie sind alle besondere Lieblinge der Musikfreunde geworden; eins dieser Stücke, das Engelterzett »Hebe deine Augen auf«, ist in den allgemeinen musikalischen Volksbesitz übergegangen. Auch in Dorfschulen lernen es deutsche und englische Kinder. Die protestantische Idee, den Choral für das Oratorium zu verwerthen, ist im »Elias« in bescheidenere Grenzen zurückgeführt. Er enthält keine wirklichen Choräle, sondern nur einige in Choralart von Mendelssohn selbst componirte Stücke.

Wider allen Brauch setzt der »Elias« ohne alle Einleitung sogleich mit Text ein, mit den Worten »So wahr der Herr etc.«. In ihnen verkündet der Prophet die Trockenheit, die Jehovah über das Land als Strafe des Abfalls zu schicken beschlossen hat. Gerade diese ungewöhnliche und fremdartige Einführung trägt aber dazu bei, das Gewicht dieser Worte zu verstärken und eine dumpfe Spannung zu bewirken. Der Instrumentalsatz, welcher unter dem Titel einer Ouvertüre nach diesem Recitative folgt, ist ein Theil der ersten Scene selbst, eine Schilderung der bangen Empfindungen, die sich infolge der gehörten Verkündigung des Volks bemächtigen; er ist das meisterhaft und romantisch ausgeführte Gemälde einer Seelenangst, die mit leisem Ahnen und Sorgen beginnt und über Bitten und Hoffen hinweg bis zu den leidenschaftlichen Graden der Verzweifelung anwächst. Das Ende dieses in Fugenform über das Thema:

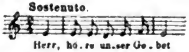
aufgebauten, wie in des Herzens tiefsten Falten, unten in den Bässen einsetzenden Satzes geht drängend ohne

Unterbrechung in den Chor »Hilf, Herr, willst du uns denn gar vertilgen« über. Der Gesang erscheint so als die natürliche Spitze des Instrumentalgemäldes: Die gequälte Seele schreit endlich auf. Mendelssohn hat auch in seiner Walpurgisnacht auf eine andere Art eine solche engere Verbindung zwischen Instrumentaleinleitung und Anfangschor angestrebt und erreicht.

Das Bild des gestraften Volks, welches uns die erste Scene entrollt, zerfällt in drei Hauptgruppen. Die erste besteht aus dem bereits genannten Chore »Hilf Herr, willst du uns denn gar vertilgen«, dessen Hauptsatz, über das Thema:



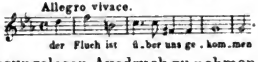
fugirend, Klagetöne hören lässt, die wie aus dem Munde der Unschuldigen kommend, Rührung verbreiten. In der Mitte des Satzes steht eine kurze declamatorische Episode »Will denn der Herr nicht mehr Gott sein in Zion?«, die aus dem Charakter der zutraulich fragenden Bitte schnell in den der starken Erregung ausweicht. Das Ende des Chors verläuft nach einem letzten Aufschrei ins Kleinlaute und ins Zagende. Vereinzelt, im Style des Chorrecitativs — ähnlich wie in Händel's »Israel« bei der Schilderung der grossen Finsterniss — stossen die Stimmen ihre Klagen ins Leere hinaus. Sie einigen sich wieder im Unisono des Motivs:



betend und stammelnd. Ueber dieses führen zwei Solosoprane das Klageduett »Zion streckt ihre Hände aus« durch, welches mit seinen schönen echt Mendelssohn'schen Melodien den Abschluss des ersten Abschnittes der Scene bildet. Den zweiten Theil derselben bildet die Rede des Obdaja, der das Volk zur Busse mahnt, streng im Recitativ »Zerreisset eure Herzen«, trostreich und aufrichtend in der innigen Arie »So ihr mich vom ganzen Herzen suchet«. Der Mittheil dieses wunderbar vollen und reichen Stückes stellt dem Gnadenwort des Herrn die Unruhe der Sünderseele

Digitized by Google

ungemein beweglich und dramatisch gegenüber. Er verlangt einen malenden und etwas freien Vortrag. Der dritte Abschnitt der Scene, der Chor »Aber der Herr sieht es nicht« hat den harten und hoffnungslosen Ton des durch die Schwere seiner Schuld erregten Gemüthes. Unter den Themen, welche diesen Satz stützen, ragt das folgende mit der unheimlichen Symbolik seiner verminderten Quinten hervor:



Als die Stimmung einen fassungslosen Ausdruck zu nehmen beginnt, setzt wie ein befreiendes Wort ein choralartiger Gesang ein, der die Ideen des göttlichen Zornes und der göttlichen Gnade noch einmal gegenüberstellt und mit motettenartig breiter und warmer Betonung der Barmherzigkeit den Abschnitt schliesst.

Die zweite Scene zeigt uns den Elias, im Gegensatz zu dem von Gott gestraften Volk, unter den besonderen Schutz des Herrn gestellt. Engel führen ihn aus dem von Trockenheit geplagten Land hinweg an den Bach Crith, und als auch da das Wasser zu mangeln beginnt, gen Zarpath. Den Aufbruch nach den Bach Crith bezeichnet ein Satz für 8 Solostimmen »Denn er hat seinen Engeln befohlen«, der dem einfachen Aufbau eines dreitheiligen mit freiem Anhang versehenen Liedes folgt. In Ton und Stimmung ist jedoch dieses Octett ein ausserordentliches Stück. Die Anmuth und Güte selbst und doch mit einer hohen Würde umkleidet, klingt dieser Engelgesang leicht wie von oben aus den Wolken herab; aber in der Fülle seiner acht Stimmen zeigt er auf die Menge der himmlischen Heerschaaren hin, von welcher die Bibel so oft redet. Sie theilen sich viel in Chöre und verbreiten im Trennen und Vereinen einen ganz wunderbaren Wohllaut.

Der Aufenthalt in Zarpath ist in einem der schönsten Bilder des Oratoriums beschrieben. Elias, auf Befehl des Engels in das Haus einer Wittwe gewiesen, tritt bei ihr in dem Augenblicke ein, wo ihr Sohn im Sterben liegt. Elias rettet ihn aus den Armen des Todes. Die Musik beginnt mit einem Satze der Wittwe, der rührend

Digitized by Google

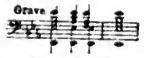
klagt und erhebend betet. Eigen sind die kindlich guten Züge, die Mendelssohn der Figur dieser Wittwe gegeben hat. Ihre Erregung äussert sich weich und maassvoll und kehrt ihre Spitze zurück in den Ton frommen Zutrauens. Am schönsten zeigen diese Eigenthümlichkeit die Schlusstacte ihres Gesanges vor dem Einsatze des Elias. Die ersten Worte, die der Prophet ohne Begleitung anstimmt »Gieb mir her deinen Sohn«, klingen wie die Zusicherung einer glücklichen Wendung, Trost und Hoffnung strömt aus diesen wenigen Noten und dem Wechsel von Moll in Dur, von schwankendem in festen Tact. Das Gebet des Elias wird von dem Augenblick an, wo wieder $^6/_8$-Tact und E-moll eintritt, zu einer erregten Scene, die Wittwe fällt mit ein mit ihren Zweifeln. Drängender und drängender, immer inbrünstiger wiederholt der Prophet die Worte »Herr, mein Gott, lasse die Seele dieses Kindes wieder zu ihm kommen«. Die Musik drückt hier das Ringen im Gebet mit einer dramatischen Gewalt aus, die den Zuhörer in Erregung versetzt. Schlag auf Schlag schreitet die Situation weiter bis zu dem kritischen Moment, wo Elias ruft »Siehe, dein Sohn lebet«. Den Abschluss des erregenden und ergreifenden Auftritts bildet nach einem still frommen und ernsten Zwiegesang der Wittwe und des Elias »Nun erkenne ich«, der nur kurze Ausdehnung hat, der Chor »Wohl dem, der den Herrn fürchtet«, einer der schönsten Sätze, den das laufende Jahrhundert auf dem Gebiete religiöser Musik aufzuweisen hat. Innig und warm, freudig frommes Dankgefühl ausströmend, fliesst er auf dem ersten Thema

in ruhigem Ebenmaass dahin. Der mittlere Theil von dem Thema getragen, schwingt sich begeistert auf. Das Ende verklingt wie still entzückt in leisen Rufen: »Wohl dem«.

Die dritte Scene umfasst den ganzen Rest des ersten Theils, die Nummern 10—20. Sie beginnt mit denselben

Digitized by Google

feierlichen Accorden, die der ersten Verkündigung des Elias, beim ersten Anfang des Werkes, vorhergingen:



Das Motiv erinnert an eine ähnliche Stelle in Klein's »Hiob«. Seit jener Verkündigung haben wir uns einen Zeitraum von drei Jahren vergangen zu denken. Jetzt soll der Prophet zum Könige gehen und melden, dass Jehovah die Strafe aufhebt und wieder Regen übers Land zu schicken gewillt ist. Der Besuch beim König führt zu einem Zwischenfall. Es stellt sich heraus, dass Ahab und sein Volk noch im Götzendienst befangen sind. In einem durch den einfallenden Chor sehr dramatisch gefärbten Recitativsatz wird zwischen Elias und dem König abgemacht, einen Entscheid darüber hervorzurufen, wer der wahre Gott sei: Baal oder Jehovah. Die Propheten Baal's sollen ihren Gott anrufen, die Israeliten den Herrn und »welcher Gott nun mit Feuer antworten wird, der sei Gott«. Die Schilderung vom Verlauf dieses Gottesgerichtes bildet nun den musikalischen Hauptinhalt der Scene. Die Chöre der Baalsanhänger nehmen den ersten Theil ein. Sie thürmen sich von einfachen Motiven aus zu einer gewaltigen Masse und bilden eine der dramatisch kräftigsten Wirkungen, die im neueren Oratorium vorkommt. Die Form dieses Abschnittes der Baalschöre folgt dem der Opernfinale. In Tact und Tonart verschieden schliesst sich Satz an Satz: von ruhig zuversichtlichem Anruf geht es zu einem erregten Bitten, wird stürmischer und wilder und schliesst im Tone fanatischer Drohungen. Ironische Recitative des Elias fachen den Eifer der Götzendiener immer stärker an. Das Bild, welches die Musik von den Empfindungen und dem Treiben der betenden Baalsdiener entwirft, hat ausser dem grossen dramatischen Zuge auch einen Reichthum von einzelnen, fein realistischen Wendungen. Dahin gehört die Theilung der Chormenge in ablösende Gruppen, die Führung der zusammensingenden Stimmen in halbplumpem Unisono. Vor Allem poetisch und wirksam gedacht sind aber die Generalpausen und Fermaten am Ende der Sätze, die die bange Erwartung,

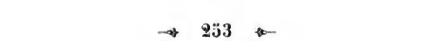
Digitized by Google

die entsetzliche Enttäuschung der im Hoffen und Glauben erglühten Masse jammervoll sprechend malen. Der zweite Theil ist den Israeliten eingeräumt. Elias beginnt mit einem Arioso »Herr Gott Abraham's«, das in seiner Freiheit von Pathos in wohlthuendem Gegensatz zu dem unheimlichen aufgeregten Wesen der eben verklungenen Baalschöre steht. Ein Chorchoral, von einfachen Zwischenspielen erwartungsvoll belebt, folgt mit demselben Ton einfach ruhigen Vertrauens. Der Entscheid lässt nicht lange auf sich warten. Der Gott Israel's erhört die Seinen schnell: »Das Feuer fiel herab« schreit der Chor freudig auf und entwirft darauf im breiten Händel'schen Tone jubelnd eine Schilderung von dem wunderbaren Vorgang, wie »die Flamme vom Himmel fallend das Brandopfer frass«. Zum Schlusse lenkt der Satz wieder in einen still und scheu ehrfurchtsvollen Ton zurück und schliesst choralartig. Die unterlegenen Baalspriester werden bestraft und vernichtet. Die Arie des Elias »Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer« markirt sehr kräftig diesen Act des Zornes. Wie ihre Form dem alten Muster der dreitheiligen oder da capo-Arie folgt, hat sie auch in den sonst bei Mendelssohn'schen Sologesängen nur selten zu treffenden Coloraturen Elemente der älteren Melodik sehr wirksam, wenn auch sprachlich nicht ganz passend, verwendet. Auch in dem Mitteltheil hören wir diese an sich charakteristischen Achtelgänge durch die Bassinstrumente gehen. Das Mitleid mit den vernichteten Baalsdienern kommt in dem Arioso des Altsolo »Weh' ihnen« zum Ausdruck. In Anlage und in Inhalt ist das Sätzchen etwas mit der Arie »Jerusalem« im »Paulus« verwandt.

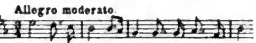
Nachdem das Strafgericht an den Unverbesserlichen vollzogen, wenden sich die Getreuen und Gläubigen an Elias, und Elias wendet sich mit ihnen zu Gott mit der Bitte, die Noth zu enden und dem Lande wieder Regen zu schicken. Die Augenblicke bis zur Erhörung dieses Gebets gehören durch die Lebendigkeit, die Anschaulichkeit und den Reichthum der Schilderung zu den köstlichsten Abschnitten des Oratoriums. Der Vorgang

Digitized by Google

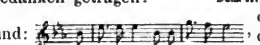
entwickelt sich auf Grund eines Dialogs zwischen Elias und einem Knaben, der als Beobachter auf der Höhe nach dem Himmel ausschaut. Den feierlichen Charakter der Situation vertreten die frommen Gebetstöne, die aus dem Munde des Elias den Fragen vorhergehen. Die Volksmenge nimmt wiederholt diese weihevollen Bittgesänge auf. Unter ihnen zeichnet sich besonders die Melodie



aus. Sie ist in England mit verändertem Text in den Schatz der liturgischen Kirchengesänge aufgenommen worden. Allmählig künden lebhaftere Rhythmen, zunächst im unteren Tongebiete, eine Wendung der Dinge. Dann beginnt wie aus der Leere und Ferne herüber ein dünnes einstimmiges Tremolo der Violinen. Bei den Worten des Knaben, welche Wolken künden, wächst es zu zitternden Harmonien an, wird breiter und grösser. Mitten in den gährenden Dissonanzen des Orchesters setzt nun der Chor ein »Danket dem Herrn«, zuerst nur wie in Massen präludirend. Bald aber ergiesst sich der Jubel in einem grossen breiten Satze, die Singstimmen von heiteren Freudengedanken getragen:



und:



die Instrumente in Händel'scher Art das Naturgemälde der rauschenden Fluthen ausführend. Die seelische Spitze des Satzes liegt in der fromm-feierlichen Stelle: »Doch der Herr ist noch grösser in der Höhe«. Damit schliesst der erste Theil des Oratoriums.

Der zweite Theil beginnt mit Betrachtungen, die an die vorhergegangenen Ereignisse, an die Vernichtung der Baalspriester und Gottesfeinde, an die Hülfe, die dem Volk Israel geworden, anknüpfend zur Gottesfurcht mahnen und darauf verweisen, dass die, welche nicht vom Herrn weichen, an ihm jederzeit Trost und Stütze finden. Diese Gedanken kommen in der grossen, in ihren einfachen

Digitized by Google

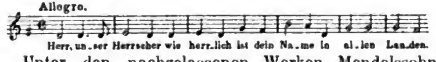
Motiven ausserordentlich eindringlichen Sopranarie »Höre, Israel« und in dem Chore »Fürchte dich nicht« zum musikalischen Ausdruck. Der letztere gelangt von einem weichen Boden aus zu einer bedeutenden Erhebung und hat in seinem fugirten Mittelsatze:

einen Abschnitt von trotziger Glaubenskraft. Nach diesem Satze wird wieder in den Gang der Geschichte eingetreten. Wir sehen den Propheten abermals beim König Ahab, ihn in einem Recitativ zur Rede setzend und die Strafe Gottes abermals über den König und das Volk Israel kündend. Die Königin stellt sich ihm entgegen und ruft das Volk zur Empörung wider den Propheten auf, das ihren Worten eifrig folgt. Der Fanatismus der Menge erreicht seinen Gipfel in dem Chore »Wehe ihm, dieser ist des Todes schuldig«, der vom zeternden Eifer zu finsterer Entschlossenheit fortschreitet.

Elias von Obdajah gewarnt, entzieht sich der drohenden Gefahr durch die Flucht in die Wüste. So folgt auf die laute dramatische Scene der Volksempörung eine elegische, in der Elias rührend, im Innersten verwundet, Abschied nimmt, wie auf immer. Elias singt eine der eindrucksvollsten Arien der ganzen neueren Oratorienlitteratur, das herrliche Stück: »Es ist genug« mit den grossen edlen Klagen, in welche sich die Stimme mit dem Cello theilt und mit dem heiligen Zorn des Allegro. Wir hören im zweiten Theile dieser Scene wieder Engel. Sie singen dem schlafenden Verbannten Trost nnd Ruhe zu in dem weltbekannten Terzett: »Hebe deine Augen auf«, dessen himmlischen Charakter an seiner Stelle das Schweigen der Instrumente andeuten hilft. Die Schönheit der Situation verlangt einen breiteren Ausklang und findet ihn in der vierstimmigen Hymne »Siehe, der Hüter Israel«. Sie ist ein Seitenstück zu »Siehe, wir preisen selig« im »Paulus«, an sich einer der empfindungsreichsten und balsamvollsten Trostgesänge, die man kennt. Es folgen diesem Chore eine Altarie »Sei still dem Herrn« und weiter der Chor »Wer bis an das Ende beharrt« im Charakter ebenfalls sanft

Digitized by Google

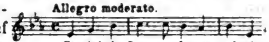
und friedlich. Diese Folge elegischer Stücke bestimmt den Gesammteindruck des zweiten Theils des Oratoriums, die Ruhe, die von ihm aus ins Gemüth des Hörers zieht. Unter den Recitativen, welche an dieser Partie des Oratoriums die Geschichte weiter tragen — es handelt sich um den Aufbruch des Elias zum Berg des Herrn — sind zwei Stellen dadurch merkwürdig, dass im Orchester Reminiscenzen an frühere Vorgänge auftauchen, einmal ein Citat aus dem Allegro der Arie »Es ist genug«, das andere Mal ein solches aus dem Fugenthema des ersten Chors, zwei für die Geschichte des sogenannten Leitmotivs nicht uninteressante Fälle! Die Scene, wo Elias auf dem Berg des Herrn verweilt, wird durch den Chor »Der Herr ging vorüber«, einen der lebendigsten Beiträge zur malenden Musik, den die neue Zeit geliefert hat, veranschaulicht. Besondere Bewunderung erregt die freundliche Genialität, mit welcher der letzte Abschnitt des Bildes »Und in dem Säuseln nahte sich der Herr« gezeichnet ist. Zu Ende wird die Scene geführt durch einen achtstimmigen Engelgesang, der im Gegensatz zu dem Octett des ersten Theils den Charakter hochfeierlicher Würde vorwalten lässt. Das Leben und Wirken des Elias ist nun bei seinem Ende angelangt. In einer auffällig bescheiden gehaltenen Arie nimmt er den letzten Abschied. Seiner Himmelfahrt ist das bedeutendste unter den Stücken des Schlusstheils gewidmet, eine Composition von grosser schildernder Kraft. Was darnach kommt, bildet in der dichterischen Idee einen Anhang des Oratoriums, der in einigermaassen mystischer Rede auf den Messias, als den Vollender des eliatischen Lebenswerks hinweist und in einem jubelnden Preischor auf die Herrlichkeit Gottes endet. Sein Hauptheil ist eine Fuge über das Thema:



F. Mendelssohn Bartholdy »Christus«.

Unter den nachgelassenen Werken Mendelssohn's finden sich noch Bruchstücke zu einem dritten Oratorium »Christus«, als op. 97 bezeichnet. Dieses Oratorium

war dem Anschein nach auf drei Theile berechnet und sollte die Geschichte des Heilands von der Geburt bis zur Himmelfahrt darstellen. Aus dem ersten Theile ist eine Scene fertig geworden: »die Geburt Christi«, welche zuweilen in Kirchenmusiken wie auch im Concert zur Aufführung gelangt. Sie beginnt nach einem kurzen erzählenden Recitativ mit einem Terzett von Tenor und 2 Bässen »Wo ist der neugeborene König der Juden«, welches den Gesang der drei Könige aus dem Morgenlande vorstellt. Bach hat im Weihnachtsoratorium denselben Vorgang behandelt mit Betonung der Neugier und des Eifers der fragenden Fremdlinge. Mendelssohn lässt in dem kurzen Satz die fromme Hingebung an den Neugeborenen vorklingen. Es folgt darauf ein vierstimmiger Chor: »Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen«, in der Anlage der dreitheiligen Arie. Der Haupttheil schildert das milde erlösende Wesen des Christenthums auf Grund des weichen Motivs:



der Mittelsatz seine das Heidnische zerstörende Kraft. Ein Anhang zum Chor bringt den Choral »Wie schön leuchtet der Morgenstern«.

Aus dem zweiten Theile ist die Verhörscene vor Pilatus ausgeführt und der Gang nach Golgatha. Alle an dem Verhör betheiligte Personen sind in die Partie des Erzählers (Tenor) aufgenommen; nur das Volk spricht für sich selbst. Unter den Chören dieses zweiten Theils ist der bedeutendste der: »Kreuzige ihn« mit dem chromatischen Motiv über dem Orgelpunkt. In dem Gang nach Golgatha sind die Worte Christi dem Chor übergeben.

Mendelssohn ist seit Händel der erste Oratoriencomponist, dessen Werke »Schule machten«. Die Mehrzahl der Nachfolger nahm von ihm das Bibelwort und den Choral auf.

Die Hoffnung, dass die Oratorien Mendelsohn's eine neue Blüthezeit der Gattung einleiten würden, hat sich jedoch nicht erfüllt. Soweit sie nachgeahmt wurden, war ihr Einfluss kein glücklicher. Insonderheit führte das

Digitized by Google

Bestreben, die Oratorientexte lediglich aus dem Schriftwort aufzubauen, zu einer Unklarheit in der Darstellung, zu einem frommen Schwulst und zu einer Unnatur, für die sich in der ganzen früheren Geschichte des Oratoriums kein Seitenstück findet. Zu dieser inneren Noth einer bedenklichen Richtung kam aber in den Jahrzehnten, welche der Veröffentlichung des »Paulus« folgten, noch die äussere Sorge, dass überhaupt nur noch ganz wenige Tonsetzer sich mit dem geistlichen Oratorium befassten und dass unter den vereinzelten Werken, die geschrieben wurden, keines das allgemeine musikalische Interesse zu fesseln vermochte.

Unter den Werken, die noch vor das Erscheinen des »Elias« fallen, sind nur zwei, die eine allgemeinere Beachtung gefunden haben: der »Mose« von Marx und »die Zerstörung von Jerusalem« von F. Hiller. Beide Werke stehen dem Kreise der Mendelssohn'schen Oratorien auch geistig nahe: ihre Helden sind Gottesmänner und Propheten und die Geschichten dieser Helden werden in einer Form dargestellt, die der Anregung des »Paulus« ersichtlich folgt. Hiller ist zudem auch musikalisch sehr stark von Mendelssohn abhängig.

A. B. Marx »Mose«.

Der »Moses«*) von A. B. Marx erlebte in den Jahren 1840 und 1841 in Berlin, Breslau, Weimar und noch etlichen anderen Städten eine Reihe von einmaligen Aufführungen: bedeutende Männer, wie Liszt, Mosewius, brachten diesem Oratorium ein lebhaftes Interesse entgegen. Trotzdem drang es nicht durch. In seinen Erinnerungen**) lässt der Componist, der nachmals als Theoretiker und Geschichtsschreiber zu grossem Ansehen gelangte, durchblicken, dass sein »Mose« die Fassungskraft seiner Zeitgenossen überstiegen habe. So herausfordernd diese stolze Erklärung klingt, ganz unbegründet ist sie doch nicht; denn das Oratorium steht durchaus auf eigenen Füssen und erhebt in seiner Anlage, zum

*) Marx schreibt: »Mose«.

**) A. B. Marx: Erinnerungen, 1863. 2. Bd., S. 219.

Theil auch in der Durchführung, sehr viel ungewohnte und neue Ansprüche an Ausführende und Zuhörer. In einer Zeit, die durch eine Wagner'sche Oper noch nicht erzogen war, musste eine Musik, die mit der grössten dramatischen Beweglichkeit und Freiheit aufgebaut und auch im Einzelnen durchgeführt ist, die im Charakter streng auf lyrische Zugeständnisse verzichtet, beiden Parteien Schwierigkeiten bereiten. Diese Schwierigkeiten würden bereitwilliger überwunden worden sein, wie sie schon oft neuen und ungewohnten Kunsterscheinungen gegenüber überwunden worden sind, wenn dem Componisten eine blühendere, wärmere musikalische Sprache zur Verfügung gestanden hätte. Marx entwirft geistreich, phantasievoll, er erfindet treffend und anschaulich; er erregt, erfreut, setzt in Staunen, wo es sich um bewegte Scenen handelt. Aber es haften unter den Chören, mit denen er sie ausführte, nur wenige so in der Erinnerung, dass sie unwillkürlich zu ihnen zurückkehrt. Die Sologesänge sind geradezu schwach und stehen in ihrem altväterischen Style in einem merkwürdigen Widerspruch zu dem überraschenden modernen Charakter der Sätze für die Massen. Doch aber bleibt der »Mose« durch den Geist, der im Werke herrscht und durch die Selbständigkeit des grössten Theiles der Musik eines der achtungswerthesten Oratorien der neuen Periode. Auch der Text rührt vom Componisten her: mit überreicher Verwendung von Psalmendichtungen, im Ganzen aber doch mit Geschmack, hat ihn Marx aus Bibelstellen aufgebaut und in drei Theilen entwickelt: die Berufung, das Gericht, der Bund.

F. Hiller »Die Zerstörung von Jerusalem«.

»Die Zerstörung von Jerusalem«, F. Hiller's Hauptoratorium war viel erfolgreicher, wurde viel aufgeführt und hielt sich verhältnissmässig lange, obwohl es an künstlerischem Werth, namentlich an Selbständigkeit, hinter der Arbeit von Marx zurücksteht. Den besten Theil von der Musik des Oratoriums bilden die kleinen Klage- und Gebetschöre, wie »Eine Seele tief gebeugt«, »Wie zittern ob des Sehers Dräuen«, »Du Gott der Lang-

Digitized by Google

muth«. Unter den grossen Chören zeichnet sich der festliche Satz »Erhöht in lauten Wettgesängen« aus, der sehr wirkungsvoll den Mittelpunkt einer reichbewegten Scene bildet. Im Schlussabschnitt des Oratoriums ist ähnlich der Chor »Wer ist gleich dir, Gott Israel's« verwendet. In ihm erheben sich die Stellen, wo die Menge in ein »Wehe, wehe« ausbricht, zu einem hohen Grade von Ausdruck. In der musikalischen Charakteristik des Jeremias, der Hauptperson der »Zerstörung«, sucht der Componist Strenge und Milde in Wechselwirkung zu setzen; für den Ausdruck der weichen Züge bedient er sich mit Glück einfacher liedmässiger Formen. Ein Hauptstück, durch welches sich die Figur etwa in der Art einprägte, wie die des Elias in der Arie »Es ist genug«, blieb dem Jeremias versagt.

Geschichtlich interessant ist das Oratorium Hiller's durch die gelungenen Versuche, die Darstellung durch Instrumentalmusik zu beleben. Beethoven und das Jahrhundert des Wagner'schen Musikdramas lassen sich durch diesen Zug im Oratorium vernehmen. Einen Vorgänger hatte Hiller in F. Schneider; Nachfolger fand er in A. Rubinstein und F. Liszt.

Die wichtigsten dieser instrumental belebten Abschnitte sind in der »Zerstörung« die Scene, in welcher der Herold Nebucadnezar's auftritt, und die Chöre der »Diener Zedekias«. In ihnen werden die lauten Festgesänge durch den anmuthigen Klang einer Solovioline abgelöst. Aehnlich treffend wirkt Hiller in der heidnisch gefärbten Arie der Königin-Mutter Chamital »Mit diesen Düften steige unser Lied empor« durch Soli der Pauke.

Noch nach einer anderen Beziehung hat Hiller's »Zerstörung Jerusalem's« eine geschichtliche Bedeutung. Es bezeichnet in seiner manchmal unglaublichen Deklamation den tiefsten Punkt, welchen der Verfall des Sprachgefühls im Oratorium erreicht hat.

Zieht man die beiden Oratorien von Marx und Hiller ab, so umfasst die Zeit von 1840 bis um die Mitte des nächsten Jahrzehntes die dürrsten Jahre des geistlichen

Digitized by Google

Oratoriums: Bei den Tonsetzern ist die Lust an der Gattung ziemlich erloschen; unter den wenigen aufgeführten Werken gegen einen einzigen Treffer, Mendelsohn's »Elias«, fast lauter Nieten oder doch Werke, denen das Glück nicht lächelte! Die Oratorien der Drobisch, Lindpaintner, Eckert, Hesse, Mühling, Stolze, Reissiger, Kühmstedt, Coenen, Lisle, Pierson und anderer Tonsetzer bleiben trotz aller Bemühungen der Musikzeitungen an den Ort der Entstehung gebannt; die mehr nach auswärts dringen, vermögen sich nicht zu behaupten. Der »Johannes der Täufer« von E. Leonhard (1854), der (eintheilige) »Winfried« von D. H. Engel gehören zu dieser letzten Classe: das eine ein Werk fleissiger guter Arbeit, aber ohne Schwung, das andere unerhört genügsam im Style seiner kleinen Formen, ein Hohn auf allen Geist in der Gestaltung. Die Heiden singen gerade so fromm wie die christlichen Begleiter des Winfried.

H. Berlioz »Des Heilands Kindheit«.

An das Ende dieser ungünstigen Zeit fällt ein kleines Oratorium von H. Berlioz, das erst nachträglich zu einer gewissen Berühmtheit gelangte. Es ist »Des Heilands Kindheit« (l'enfance du Christ), in dem Jahre 1854 zuerst in Paris und Brüssel aufgeführt. Dieses Werk von Berlioz ist das erste Oratorium, welches aus Frankreich herüberkam. Die Gattung wurde hier sehr spät eingeführt; noch Rousseau stellt in seinem »dictionaire de musique« (1767) mit hämischen Bemerkungen fest, dass es in Frankreich kein Oratorium giebt. Erst mit den »concertes spirituels« trat eine Wendung ein und der originelle Lesueur, der Lehrer von Berlioz, war der erste französische Tonsetzer, der eine ganze Reihe kleiner biblischer Oratorien schrieb. Sie sind auf vielen deutschen Bibliotheken zu finden. Zu einer Blüthe ist aber auch nachdem das Oratorium in Frankreich nicht gelangt; das Land ist zu arm an geeigneten Chorinstituten. Ausnahmsweise überschreitet einmal ein französisches Oratorium die Grenze. Gounods »Vita et mors« und seine »Rédemption« sind diejenigen Oratorien, die die

F. Lesueur.

C. Gounod.

Digitized by Google

verhältnissmässig grösste Verbreitung unter den neueren französischen Erzeugnissen der Gattung gefunden haben. In Deutschland hat man sie abgelehnt.

Das Oratorium von Berlioz führt den Titel »Trilogie sacrée« und zerfällt in die drei Theile: Traum des Herodes, die Flucht nach Egypten, die Ankunft in Sais. Der erste Theil der vom Componisten selbstverfassten Dichtung schildert, wie Herodes, von bösen Träumen gequält, durch die Zunft der herbeigeholten Wahrsager dahin gebracht wird, den Kindermord im Lande zu befehlen. Seine düsteren Scenen stehen in einem merkwürdigen Gegensatz zu dem weiteren Verlaufe des Oratoriums, zu den Idyllen, die seine Eigenart und seinen Reiz bilden. In den Herodesscenen herrscht der gewöhnliche Ton der grossen französischen Oper. Von dem Augenblick an aber, wo die Handlung zur heiligen Familie sich wendet, nimmt die Musik einen eigenen Charakter von Zartheit und Lieblichkeit an, einen Ausdruck von Naivität, der an die alten Holzschnitte erinnert. Besonders schön spricht er sich im zweiten Theile des Oratoriums, der aus einer einzigen Scene besteht, aus. Die Reisenden halten Rast, ein Engelchor begrüsst das Christkind. Der reichste Theil des Werkes ist der dritte, eine bei aller Einfachheit doch dramatisch bewegte Composition, in der auch die Gestaltungskraft des Componisten bedeutendere Proben hinterlegt hat. Als eine solche ist namentlich die Steigerung zu bewundern, mit welcher Joseph, — zum zweiten Male vor der Thüre, da er Einlass begehrte für die leidenden Seinen und für sich, zurückgewiesen — in grösster Seelennoth die anspruchslosen Motive des Bettelduetts ins Hochleidenschaftliche hinüberführt.

Es kann Niemandem entgehen, namentlich nicht, wenn er die Partie des für die »Kindheit Jesu« aufgestellten Erzählers, wenn er die Instrumentalfugen im Werke durchgeht, dass Berlioz in Harmonie und Stimmführung alterthümelt und zwar so, wie Jemand, der von der alten Musik, wie sie wirklich war, gar keinen Begriff hat. In der That hat Berlioz sein Oratorium zuerst als

Digitized by Google

ein Werk aus dem Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, von einem angeblichen Dupré herrührend, aufführen lassen. Angesichts der Recitative, der durchaus modernen Stellen im Instrumentalmarsch des ersten Theils, der vollständig Meyerbeer'schen Wendungen in der Herodespartie, ist die blosse Möglicheit dieser Mystification gleich beschämend für ihren Urheber wie für die betreffenden Pariser Zuhörer.

A. Rubinstein »Das verlorene Paradies«.

Im Jahre 1856 erschien Anton Rubinstein mit seinem »Verlorenen Paradies«. Erst zwanzig Jahre später, nachdem es einer Umarbeitung unterzogen worden war, hat das Werk angefangen, in den Aufführungen den Platz einzunehmen, den es verdient. Es ist seit Mendelssohn das erste geistliche Oratorium wieder, das wenigstens in mehreren seiner Abschnitte die Reize eines Originalwerks äussert und mit einem Theile seiner musikalischen Gedanken tiefer in der Erinnerung derer haftet, die es kennen gelernt haben. Es sind in erster Linie die lieblichen und reinen Bilder aus der Zeit, da das Paradies noch nicht entweiht und verloren war, auf denen der Werth und die Eigenthümlichkeit von Rubinstein's Composition ruht. Die dunkleren Scenen, die Auftritte der Dämonen, entwickeln eine geringere Kraft der Phantasie. Aber auch sie umschwebt der Zauber jugendlichen Geistes, auch sie bekunden den Eifer und den freudigen Drang zur Arbeit und Ausführung, der fast jede Note dieses Oratoriums kennzeichnet und liebenswürdig macht. Es ist in seinem Ungeschick und seinem Uebereifer, in dem, was es vermissen lässt und in dem, worin es glänzt, das ausgesprochene Werk der Jugend, und in dieser Eigenschaft fügt es den Reizen des Inhalts noch einen persönlichen hinzu.

Der Text des Oratoriums schildert frei nach Milton, leider aber nicht frei genug, wie die ersten Menschen das Paradies verloren. Erst am Schluss des zweiten Theils erscheinen Adam und Eva. Der erste Theil stellt den Kampf zwischen den Anhängern Gottes und denen Lucifer's dar; der zweite führt die Geschichte der Schöpfung

Digitized by Google

vom Chaos bis zum Entstehen der lebenden Wesen vor. Erst mit dem dritten Theile gelangen wir an den Sündenfall und an die Vorgänge, welche den Verlust des Paradieses nach sich zogen. Lucifer, der im ersten Theile unterlegen, triumphirt im letzten; in seinen Geschöpfen, in den sündigen Menschen, besiegt er den Gott des Himmels. Mit der Verstossung von Adam und Eva schliesst das Oratorium — poetisch etwas unbefriedigend — ab.

Die Solopartien fallen auf »Satan«, auf »Abdiel« und auf »Eine Stimme«; zu ihnen treten am Ende des zweiten Theils noch Adam und Eva. Die drei Erzengel: Gabriel, Michael, Rafael, singen kurze dreistimmige Sätze. Die Partie des Abdiel ist unter diesen Solopartien die bestbedachte; das freundliche Instrumentalmotiv, welches den Worten dieses Vertreters Gottes immer vorauszieht übergiesst diese Figur mit dem Scheine eines eigenen und hohen Lichtes. Sie ist die einzige unter den überirdischen Erscheinungen des Oratoriums, für welche die Musik glaubliche Formen gefunden hat. Der »Satan« sowohl als die »Eine Stimme«, das soll sein die »Stimme Gottes«, sprechen menschlich, allzu menschlich. Es ist in der That auffällig, dass Rubinstein diese hohe Erscheinung so einfach sich zu bestreiten getraut hat: eine Tenorstimme, zum Unterschied von anderen Solostimmen nicht vom Orchester, sondern von der Orgel begleitet.

Unter den Chören des ersten Theils ist ein dramatischer Doppelchor sehr bemerkenswerth: es ist das aussergewöhnlich lange Dmoll-Stück, welches die drei Engel mit den Worten: »Schallt, himmlische Drommeten« einleiten. Es enthält die Schilderung des ersten Entscheidungskampfes, der Himmel und Hölle sonderte. Die Hauptkosten der Scene trägt der »Chor der Empörten«, der in zwei Themen mit gesteigertem Ausdruck den Ansturm gegen die »Himmlischen« versucht. Dann klagt er sein »Weh', wir weichen« und macht, schon innerlich gebrochen, den letzten Versuch, mit »Fluch und Trotz« sich den Siegern entgegenzustellen. Unter den Melodien, welche die Himmlischen in dem grossen Chore anstimmen, ist die

Digitized by Google

kräftig freudige zu den Worten »Siegeskranz, Himmelsglanz« von Bedeutung. Sie kehrt am Schlusse des Theils als Thema einer grossen Freudenhymne wieder.

Als der schönste Satz im ersten Theile ist der Eröffnungschor: »Hosanna« zu bezeichnen, ein Gesang, mit dem die Himmlischen sich um den Thron des Vaters versammeln. Der Text des Stückes würde einen grossen Glanz erwarten lassen. Rubinstein hat vorgezogen, den Ton einer höheren verklärten Ruhe und Lieblichkeit anzuschlagen. Besonders schön sind die kurzen Zwischenspiele des Orchesters, die mit ihren milden Figuren die Verse trennen.

Der zweite Theil des »Verlorenen Paradieses« hat mit der »Schöpfung« von J. Haydn Stoff und Zweck gemein. Doch wird bei Rubinstein die Entstehung der Welt und ihrer Geschöpfe in einer wesentlich anderen Form erzählt: die Vorgänge sind in kleine Tonbildchen gefasst, die einander rasch folgen. Ausserdem haben Dichter und Componist das Schöpfungswerk in seiner unmittelbaren Dramatik darzustellen gesucht, dadurch, dass sie den Schöpfer selbst, wenn auch verhüllt, auf der Scene erscheinen liessen. Die Tagwerke der Schöpfung vollziehen sich alle in der Form, dass »Eine Stimme« die Befehle giebt und dass der Chor darauf verkündet, wie der Befehl That und Ereigniss geworden. Nachdem das Chaos, ähnlich wie bei Haydn, in einem Instrumentalsatz suchenden Charakters angedeutet worden, befiehlt »Eine Stimme«: »Es werde Licht«. Der Chor begrüsst das gewordene Licht mit einem Satze, der bei aller Kürze ein reiches Stimmungsleben entfaltet und in ein »Lobet den Herrn« ausklingt. Aehnlich treten das Firmament und das Wasser in die Erscheinung, ihnen nach die anderen Theile der sichtbaren Welt. Durch grössere Anlage und durch den anmuthig lebendigen Ausdruck sind unter den Chören des zweiten Theils besonders ausgezeichnet der Satz, mit welchem das Erscheinen der Pflanzenwelt begrüsst wird: »Wie sich alles mit Knospen füllt« und der Chor: »Wie sich's regt und bewegt«. Er ist eines der schönsten

Digitized by Google

Stücke des Oratoriums überhaupt; in seiner geheimnissvoll unruhigen Bewegung, aus der schliesslich die hellste Freude aufschlägt, ganz eigenthümlich. Der Form nach ungleich bescheidener, aber in der Fülle der Stimmung ebenbürtig, durch die schöne Führung der Stimmen noch besonders anziehend, ist diesen Sätzen der Chor an den Mond: »Stilles Leuchten, goldenes Blinken« an die Seite zu stellen.

Das kleine anmuthige Duett, mit welchem Adam und Eva dem Schöpfer für ihr Dasein danken: »Sieh', wir liegen hier im Staube«, gehört zu den Stücken des Oratoriums, aus welchen der Einfluss ersichtlich wird, welchen Schumann namentlich mit der volksthümlich edlen Melodik seiner »Faust«-Scenen auf den jungen Componisten des »Verlorenen Paradieses« geübt hat.

Der »Sündenfall«, mit welchem der dritte Theil des Oratoriums beginnt, ist wieder rein instrumental dargestellt. Die breiten Themen, unter denen Lucifer und die Seinen im ersten Theile die »Laster« anriefen, kehren als führende Melodien zurück: Anmuthige Tanzmotive umspielen sie; weiche, holde, singende und kosende Figuren und Weisen leiten sie ein. In diesem dritten Theile hat der Dichter das Menschliche, das Ehepaar Adam und Eva, in den Vordergrund des Interesses zu stellen gesucht. Rührend ist die Klage und die Reue, mit der sie sich schuldig bekennen. Noch rührender aber der Muth und die Ergebung, mit welchen sie in's Elend und die Verbannung ziehen: ihrer Liebe froh und durch die Ueberzeugung gefestet, dass nichts zu schwer zu tragen, solange sie es im Vereine tragen dürfen. Den Augenblick der Klage hat der Componist in dem Duett: »Der Herr hat uns verlassen« geschildert, das in seiner Erfindung etwas an Mendelssohn anlehnt, in der Form dadurch interessirt, dass die beiden Singstimmen canonisch geführt sind. Der schöne Zug, dass sich die beiden Gatten aus dem Elend durch ihre Liebe aufraffen, geht in der Musik nahezu verloren. Rubinstein hat die Töne der Gatten mit in den grossen Doppelchor hineingepackt, der dem Schlusse des Werkes vorausgeht. Auch dieser Schluss selbst ist

Digitized by Google

wieder instrumental: eine Reihe lauter Accorde, die das Zufallen der Paradiesespforte bezeichnen sollen.

A. Rubinstein »Der Thurm zu Babel«.

Das zweite Oratorium Rubinstein's: »Der Thurm zu Babel« kam im Winter 1870 in Wien zur ersten Aufführung. Es hat die Handlung in einen einzigen Theil zusammengedrängt und setzt wirkliche Bühnendarstellung voraus. Um auf diesen Umstand besonders hinzuweisen, hat der Componist seinem Oratorium den Titel »Geistliche Oper« gegeben.

Das Werk beginnt mit einem Weckgesang des Aufsehers, dem ein breiter auf Marschmotive gestützter Chor der beim Thurmbau beschäftigten Arbeiter folgt. Nimrod, der König und Bauherr, tritt hinzu und freut sich stolz des der Vollendung zuschreitenden Werkes. Wenn der Thurm fertig sein wird, ist er überzeugt, mit Gott auf gleichem Fusse verkehren zu können. Abraham, ein frommer Hirt, warnt vor diesem übermüthigen Gedanken. Nimrod lässt den Hirten in den glühenden Ofen werfen, seinen Freimuth zu bestrafen. Engel retten Abraham. Der Gerettete tritt von Neuem vor den König und warnt. Da befiehlt Nimrod, den Abraham auf die Spitze des Thurms zu führen und von oben herab zu schleudern. Ehe aber an die Ausführung des Befehls gedacht werden kann, spricht der Himmel vom Neuen: Ein Blitz vernichtet den Thurm, das stolze Bauwerk stürzt zusammen; die daran gearbeitet, verstehen einander nicht mehr und ziehen nach allen Winden von dannen. Nimrod beugt sich vor Jehovah als dem Herrn der Welt. Mit dem Doppelchor von Engelschaaren und Menschen, die Hosianna singen und um den rechten Weg zum Himmel bitten, schliesst das Oratorium. Seltsamer Weise ist in diesen Schluss noch ein dritter Chor der Höllenschaaren mit hineingezogen. Sie sind vorher im Werke nicht thätig gewesen, nicht einmal erwähnt worden. Ihr Erscheinen am Ende hat keinen Zweck, als den rein äusserlichen musikalischen Effect des Schlusschors zu erhöhen, der hiernach durch die aufgewendeten Mittel unter den Chorsätzen des Oratoriums die erste Stelle hat. An motivischem Reich-

Digitized by Google

thum, an Kraft der Ausführung ist ihm aber der Doppelchor, mit welchem die Völker unterm Thurm die erste Errettung des Abraham begrüssen: »Wunder hat Baal gethan«, überlegen. Auch bei ihm wird man wieder die Bemerkung machen können, zu der schon die Doppelchöre des »Verlorenen Paradieses« Anlass gaben, dass der Componist die verschiedenen Chöre weniger als dramatisch entgegenstehende Gruppen behandelt und ausnutzt, sondern vielmehr nur als Mittel, um auf seinem Chorinstrument vollgriffiger zu spielen.

Den bedeutendsten Theil der musikalischen Composition bildet die Schilderung des Gewitters, welches den Thurm zerstört. Zum grössten Theil ist sie mit Instrumentalfarben und einfach realistischen Motiven des Lärmens, mit prasselnden Accorden, heulenden chromatischen Gängen und wild zuckenden Figuren ausgeführt. Die Stimmen werfen Laute des Schreckens, der Verwunderung und Klage dazwischen. Die Wirkung des Satzes ist erregend und wird am Schlusse ergreifend, als das Streichorchester die Glockenaccorde tremolirt, in die die Bläser mit kurzen Seufzern hineinrufen.

Bei den Aufführungen des Oratoriums hat neben dieser Scene und gewöhnlich noch mehr die ihr folgende Aufsehen erregt, welche den Abzug der Völkerschaften enthält. Die Semiten, die Hamiten, die Japhetiden verabschieden sich mit ihren eigenen Nationalweisen: Mit einem ausserordentlich anmuthigen $^6/_8$-Tact, der romantisch ins Wehmüthige schillert, die Japhetiden, die einzigen, die einen vierstimmigen Satz singen; die Semiten mit einem Zwiegesang in Octaven, dem übermässige Secunden und Begleitungstriolen die Farbe der Sehnsucht geben. Die Hamiten musiciren in den Elementarformen der Natursöhne: kunstlos, aber mit ausserordentlich starkem Temparament in einem $^2/_4$-Tact, der mit jeder Wiederholung wilder wird. Unverkennbar stammt diese Weise aus der gleichen Heimath wie »Der Asra«.

Die englischen Chorvereine griffen schon nach geeigneten Opern wie Méhul's »Joseph«, Rossini's »Moses«,

Digitized by Google

als Rubinstein's »Verlorenes Paradies« erschien und der Noth um neue Werke zunächst für eine Weile vorbeugte. Es begann aber mit dem Auftreten Rubinstein's überhaupt eine verhältnissmässig freundlichere Zeit für das geistliche Oratorium, eine Zeit, in welcher wieder Erfolge verzeichnet und Hoffnungen geschöpft werden konnten. Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre tauchen auf dem Gebiete des Oratoriums zahlreich neue Namen auf: Mangold, Schachner, Blumner, Meinardus, Reinecke, J. Voigt, C. Reinthaler.

Die Mehrzahl dieser Componisten begnügten sich allerdings mit einmaligen Erfolgen und Versuchen. So

C. Reinecke »Belsazar«.

C. Reinecke, J. Voigt und C. Reinthaler. Reinecke's »Belsazar« ist eines der seltenen Werke, welches im geistlichen Oratorium Schumann'sche Klänge anschlägt; es bewegt sich aber im Aufbau mit grosser Selbständigkeit und ist reich an bedeutenden dramatischen Stellen. Interessant ist auch das Textbuch dieses Oratoriums als einer der glänzendsten Versuche, eine stoffreiche Handlung knapp bewegt und doch klar in einen einzigen Act zusammenzudrängen. Weil das Verfahren lyrische und und rein musikalische Abschweifungen ausschliesst, ist es von grosser principieller Bedeutung und in dieser noch gar nicht genug beachtet worden. Von bekannten Werken, in welchen dieser Vorgang W. Röper's — dieser ist der Dichter des »Belsazar« — Nachahmung gefunden hat, mag Rubinstein's »Thurm zu Babel« genannt werden.

J. Voigt »Auferweckung des Lazarus«.

J. Voigt's »Auferweckung des Lazarus« dankt den verhältnissmässig guten Erfolg, ausser dem eingänglichen Ton, der in einer grossen Zahl der Sologesänge vorherrscht, namentlich dem Eingangschore, der einzig bedeutenden Nummer des Oratoriums. Die Stärke dieser Nummer ruht in der vorzüglichen Declamation der wiederkehrenden Bassstelle »Bist du Christus?«. In der Anlage des Textes ist dieses Oratorium eine der schwächsten Leistungen der Gattung. Die Form eines Erzählers ist ganz übel angebracht, innerlich schwach begründet, unklar ausgeführt: der Hauptinhalt der Handlung wird durch

Digitized by Google

eingemengte Nebenmotive abgeschwächt. Choräle und Durchführung des Bibeltextes zeigen die Abhängigkeit von dem Vorbild Mendelssohn's.

Auch C. Reinthaler's zweitheiliges Oratorium »Jephta und seine Tochter« gehört der Mendelssohn-schen Schule an. Es verzichtet zwar auf Choräle, deckt aber den Textbedarf lediglich mit Schriftstellen. In seinen musikalischen Ideen finden sich ebenfalls einige Absenker aus Mendelssohn's Werken. Das Werk nimmt trotzdem eine hervorragende Stellung unter den neueren geistlichen Oratorien ein: Es zeichnet sich aus durch die Meisterschaft, mit welcher die Kunstmittel beherrscht sind, durch den vornehmen Geist, mit dem es gearbeitet ist und allem Gewöhnlichen ausweicht. Die Abschnitte, welche den musikalischen Eindruck des Oratoriums bestimmen, sind die Ensemblesätze, diejenigen, in welchen sich die Chöre um eine führende Solostimme schaaren. Eindringlich spricht das Charakterisirungstalent des Componisten aus der Zeichnung der Hauptfiguren: des Jephta selbst als eines festen ungebeugten Mannes und seiner milden und lieblichen Tochter. C. Reinthaler »Jephta«.

In der Richtung nach der Gegenwart weiterschreitend, wird man den genannten Werken G. Nicolai's »Bonifacius« (dreitheilig) und A. Reissmann's »Wittekind« (zweitheilig) anreihen dürfen. Sie behandeln beide die Bekehrung der alten Sachsen, ein Ereigniss der Kirchengeschichte, welches der musikalischen Darstellung den Vortheil starker und dabei einfacher Gegensätze bietet. Dem Holländer Nicolai ist bei Lösung dieser Aufgabe die Schilderung des wilden Heidenvolks in Chören mit treffend colorirten Themen sehr wohlgeglückt. Das Oratorium Reissmann's verdient in seinem ersten Theil nicht blos um gelungener Einzelheiten willen, sondern als Ganzes gekannt zu sein. Es ist mit einem kräftigen Zuge erfasst und ausgeführt, der namentlich in den Scenen, welche sich um die interessante Figur der Ganna bilden, zum Ausdruck kommt. An der matteren Wirkung des zweiten Theiles trägt in erster Linie die Dichtung G. Nicolai »Bonifacius«. A. Reissmann »Wittekind«.

Digitized by Google

die Schuld. Der Uebertritt des Wittekind und seiner tapferen Schaaren vollzieht sich gar zu sanft: die Theilnahme an einem christlichen Gottesdienst aus der Ferne genügt, die starken Herzen zu beugen.

M. Zenger »Kain«.

Einen hohen musikalischen Rang nimmt unter den neuen geistlichen Oratorien Max Zenger's »Kain« ein. Aus der Tonsprache dieses Werkes lässt sich eine vornehme Künstlernatur von überlegener Bildung vernehmen, die sich in gewählten Formen mit Einfachheit ausdrückt und bei äusserlicher Ruhe warm empfindet. Die eigensten und fesselndsten Töne hat Zenger für die Engelchöre und für die Partien der Ada und des Kain gefunden. Aus der letzteren (Baryton) gelangt zuweilen die von edlem Liebesgefühl bewegte Scene »Ihr schönen Sterne« zum Einzelvortrag.

A. Deprosse. O. Goldschmidt.

Bemerkenswerth sind ferner unter den Zeitgenossen dieses Zenger'schen Oratoriums »Die Salbung David's« von Deprosse wegen des modernen Tones, der die Musik beherrscht und O. Goldschmidt's »Ruth«, ein kleines, fein gearbeitetes biblisches Oratorium, in lauter Idyllen verlaufend.

J. Raff »Weltende etc.«

Wie der »Kain«, den Zenger componirt hat, im Texte mit dem einst weit berühmten »Tod Abels« des Metastasio übereinstimmt, nur, dass er Byron'sche Schatten und Lichter aufsetzt, wie uns überhaupt in der Geschichte der Oratoriendichtung auf Schritt und Tritt alte Bekannte in neuer Einkleidung begegnen, so hat auch das »Weltgericht« von Apel-Schneider bereits seine zweite Auflage erlebt; nämlich durch Joachim Raff's dreitheiliges Oratorium: »Weltende, Gericht, Neue Welt«. Das Werk wurde seiner Zeit mit Spannung erwartet, hat aber grosse Enttäuschung bereitet. Ein grossartig phantastischer Stoff ist hier durchaus handwerksmässig und stimmungslos ausgeführt worden. Nicht einmal als Colorist und Orchestermaler hat Raff in diesem Oratorium den Erwartungen entsprochen, zu denen der Componist der Lenoren-Sinfonie berechtigte. Die Bilder, in denen die Instrumente die Erscheinungen der apokalyptischen Reiter

Digitized by Google

wiedergeben wollen, sind die flüchtigen Gaukeleien eines Theaterdecorateurs; nur das letzte, das Bild von Tod und Hölle, ist mit einem grösseren Aufwand von Phantasie und Farbe entworfen. Unter den Gesangnummern, den Chören namentlich, die durchschnittlich sehr kurz, in einem Umfang von 50 bis 100 Tacten, gehalten sind, ragen die auf Mendelssohn'schem Grunde ruhenden des letzten Theiles durch einen Anflug zu höherer Stimmung hervor. In ihnen kommen, wenn nicht eigentliche Choräle, so doch choralartige Episoden vor. Eine weitere Steuer an den Oratorienzuschnitt seiner Periode hat Raff dadurch entrichtet, dass er den Text lediglich aus Bibelstellen, vorzugsweise der Offenbarung Johannis entnommen, zusammensetzte. Bei dieser Arbeit hat er mehr Mühe und Geschmack aufgewendet als bei der musikalischen Composition.

Das letzte bekanntere geistliche Oratorium unter den Werken solcher Tonsetzer, welche in der Gattung nur mit einmaligen Beiträgen vertreten sind, ist der »Constantin« von Georg Vierling. Dem Werke, welches in jüngster Zeit mehrfache Aufführungen erlebt hat, liegt eine sehr wirksame Dichtung von Heinrich Bulthaupt zu Grunde, die Elemente des profanen Dramas mit Wundererscheinungen zu einer sehr bewegten und dabei doch klar und einfach entwickelten Handlung mischt und diesen äusseren Gang der Geschichte mit Scenen des Gemüthslebens und der kämpfenden Empfindungen ergreifend beseelt: In den Stunden, wo schon die Festlichkeiten zu seiner Vermählung mit Fausta, einer vornehmen Römerin, eingeleitet werden, schwankt Constantin — der römische Cäsar, welcher dem Abendland das Christenthum brachte — noch in seiner Wahl. Sein Herz gehört nicht der officiellen Braut, sondern der Lucretia, einer armen Christin. Lucretia weigert sich, die Seine zu werden, wenn Constantin nicht zu ihrem Glauben übertritt. Diese Forderung weist der Cäsar entrüstet zurück und vermählt sich mit Fausta. Bei den Thierkämpfen, die als Schluss der Hochzeitsfeierlichkeiten stattfinden, fällt

G. Vierling »Constantin«.

Digitized by Google

Lucretia in der Arena unter den Tatzen eines Tigers vor Constantin's Augen. Das ist der Inhalt des ersten Theiles.

Im zweiten Theile erscheint der Geist der Märtyrin, von einem Engelchor umgeben, dem Constantin. Es ist in der Nacht vor der Schlacht, deren Ausgang den kaiserlichen Feldherrn mit Sorgen erfüllt. Lucretia stellt sicheren Sieg in Aussicht, wenn das Heer Constantin's unter dem Zeichen des Kreuzes ficht. Das geschieht. Die Kaiserlichen siegen; Constantin wird Christ; die alten Götter stürzen. Fausta, die im Drama nur Nebenperson ist, fällt mit ihnen. In der entscheidenden Scene, da, wo das Kreuz am Himmel erscheint, hat Bulthaupt sicherlich auf sichtbare Darstellung gerechnet. Wir haben da wieder einen Fall, der abermals beweist, dass der Kreis dramatischer Stoffe, welche sich für die blosse Aufnahme durchs Ohr und die innere Phantasie eignen, ein äusserst beschränkter ist.

Wie in seinen weltlichen Oratorien stellt sich Vierling auch in seinem »Constantin« auf die Seite derjenigen Tonsetzer, welche die musikalischen Rücksichten und nicht die dramatischen in erste Linie stellen. Dieses Verfahren hat für Musiker, deren Genie und Erfindungsgeist überströmt, seine Vortheile zuweilen bewährt; im Allgemeinen ist es aber mit Nachtheilen verbunden. Im »Constantin« hat es die Folge gehabt, dass der geistige Gehalt der Dichtung in wesentlichen Punkten durch die Musik nicht ausgedrückt ist. Einzelnen Scenen, in denen grosse Gegensätze gegen einander spielen, sind die Spitzen abgebrochen. Im Prolog des Oratoriums wird man nur schwer die beiden feindlichen Parteien, die heidnischen Römer und die Christengemeinde, von einander unterscheiden können. Ebensowenig kommt in dem grossen Duett (No. 4: »Wer naht durch die Dämmerung?«), in dem die Trennung von Constantin und Lucretia sich entscheidet, der Zwiespalt der Geister zur Anschauung, vor dem die Liebe zurückweicht. Vierling ist etwas zu kleinlich und schulmässig um Ausdruck und Wirkung besorgt, schwächt damit den Eindruck in den grossen Linien, verliert die

Digitized by Google

Herrschaft über die Poesie und die Stimmung der Scenen und giebt im Ganzen weniger als ihm sein Talent und sein technisches Können erlauben würden. Es ist eine äusserlich auffallende Erscheinung, dass das ganze Oratorium so wenig langsame Sätze hat. Aber sie steht mit der Methode im Zusammenhang. Sobald sich in der Dichtung die Leidenschaft regt, greift der Componist nach den nächsten Mitteln: nach schnellen Rhythmen und nach einem reichen Aufgebot von Noten. Es stehen aber diesem Deficit reichlich Stellen gegenüber, an denen die Musik durch die Macht dramatischer Empfindung fesselt und die Situation belebt. In erster Beziehung sei auf die wenigen Tacte in dem schon genannten Duett verwiesen, in denen Constantin die Aufforderung Lucretia's, überzutreten, mit den energischen Worten abweist: »Ein Christ? Nie!«. Es sei ferner verwiesen auf die Stelle, wo Constantin im Circus, die einst Geliebte als Opfer des Tigers erkennend, aufschreit: »Lucretia!«. Das Beste, was Vierling gegeben hat, liegt in einzelnen Chorsätzen; vor allem in dem Hochzeitschor des ersten Theiles mit dem freundlich fliessenden Fugenthema des Mittelsatzes: »O Wonnetag« und in dem Trauerchor, der diesen ersten Theil schliesst. Er zeigt die Händel'sche Schule Vierling's, die noch einmal in dem $^3/_4$-Tacte des Christenchores (II. Theil) »Herr, wie gerecht« bei den Worten »da führst du uns herrlich« hervortritt. Alles, was sich auf das äussere Leben der Scene bezieht, findet in der Phantasie des Componisten freundliches Entgegenkommen. Unter den Sätzen dieser Art zeichnet sich noch der Kriegerchor des zweiten Theiles aus. Der Engelchor wirkt im Eingang sehr reizend, namentlich dadurch, dass die Melodiestimme durch die unterste Stimme verdoppelt ist. Im weiteren Verlaufe hält der Componist das Colorit nicht fest.

Die Zahl der Componisten, welche wie Rubinstein mehrere geistliche Oratorien geschrieben haben, ist eine sehr kleine. In die Oeffentlichkeit gedrungen sind nur drei: Ludwig Meinardus, Martin Blumner, Franz Liszt.

Der Haupterfolg von L. Meinardus ruht auf seinem

Digitized by Google

L. Meinardus »Luther in Worms«.

»Luther in Worms«. Dieses Oratorium behandelt, von der etwas zu langgezogenen Exposition abgesehen, mit Glück und Wirkung einen der dankbarsten und volksthümlichsten Oratorienstoffe, der in Deutschland gebracht werden kann. Das Jubeljahr 1883 war dem Oratorium von Meinardus besonders günstig: es erlebte in demselben eine Reihe von Aufführungen. Im unmittelbaren

L. Meinardus »Simon Petrus«.

Gefolge des »Luthers« ist an einzelnen Orten der »Simon Petrus« desselben Componisten an's Licht gezogen worden, der der Entstehung nach das älteste der Oratorien von Meinardus ist.

Die Musik des Componisten ist nicht ohne künstlerische Besonderheit. Ihre Hauptbedeutung ist geschichtlicher Natur, insofern als sie stärker und entschiedener als alle anderen Werke der Mendelssohn'schen Schule, direct und äusserlich ersichtlich auf Erbauung ausgeht. Die Oratorien von Meinardus vertreten den Typus des Choraloratoriums in der ausgeprägtesten Form.

Die musikalisch reicheren und in Bezug auf gute Stimmführung und gesangliches Wesen der Erfindung geradezu musterhaften Oratorien Blumner's sind in der Praxis noch weniger verwendet worden als die Werke von Meinardus. In Bezug auf Selbständigkeit zeigt der Componist in dem »Fall Jerusalems« einen wesentlichen Fortschritt gegen den »Abraham«, sein Erstlingsoratorium.

M. Blumner »Der Fall Jerusalems«. »Abraham«.

Franz Liszt bietet mit all' diesen Oratoriencomponisten nur wenig Vergleichungspunkte. Panegyriker, die hier nicht genannt zu werden brauchen, haben geglaubt, dem Componisten der »heiligen Elisabeth« und des »Christus« eine besondere Ehre zu erweisen, dadurch, dass sie diese Oratorien als einen Ausfluss des Geistes Neri's bezeichneten. Dieses Lob, so gut es gemeint ist, wiegt schon desshalb sehr leicht, weil wir über das Verhältniss Neri's zum Oratorium nichts Genaues wissen. Die Fäden, welche die Liszt'schen Oratorien mit der Geschichte verknüpfen, reichen nicht bis in die Gründungszeit der Gattung zurück; die »heilige Elisabeth« weist in

F. Liszt »Die Legende von der heiligen Elisabeth«.

Digitized by Google

den Hauptlinien der dichterischen Anlage auf den »Paulus« von Mendelssohn, der »Christus« auf den Händel'schen »Messias«. Aber in der weiteren Ausführung seiner Oratorienstoffe, insbesondere in der musikalischen, ist Liszt so geistvoll, schöpferisch und neu verfahren, dass ihm nur die Verblendung einen hervorragenden Platz in der Geschichte des neueren geistlichen Oratoriums bestreiten kann.

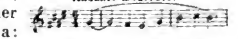
Die »Legende von der heiligen Elisabeth« — so ist der vollständige Titel des Werkes — ist das ältere der beiden Oratorien Liszt's. Als Festmusik zur Einweihung der neu restaurirten Wartburg, die zugleich die achthundertjährige Jubelfeier dieser deutschen Lieblingsburg war, bestimmt, sollte es eine musikalische Ergänzung der Wandbilder Moritz von Schwind's bilden, die gleichfalls die Gestalt der heiligen Elisabeth, zum Theil in denselben Scenen, die das Liszt'sche Oratorium hat, verherrlichen. Das Oratorium ist aber bereits vor dem Jahre 1867 in Pest aufgeführt worden.

Seit Maximilian Stadler war Liszt der erste katholische Componist von bereits begründetem Ansehen, der das Gebiet des geistlichen Oratoriums wieder betrat. Es wird mehr als Zufall gewesen sein, dass er auch eine Dichtung wählte, deren katholischer Charakter entschieden ausgeprägt erscheint. Der Stoff versetzt uns in die Zeit des alten italienischen Oratoriums zurück, ehe Zeno und Metastasio als Reformatoren die Dichtung in die biblische Richtung geleitet hatten. Es ist die Legende einer Heiligen und einer der Hauptabschnitte der Dichtung feiert das Wunder: die unbegreifliche Verwandlung, die Brote zu Rosen machte. Wenn vorhin »die heilige Elisabeth« mit dem »Paulus« von Mendelssohn in Beziehung gebracht worden ist, so liegt das verwandtschaftliche Element darin, dass beide Oratorien einen Lebenslauf in einer Reihe von Bildern aufrollen. Es handelt sich nicht, wie sonst in alten und neueren Oratorien in der Regel, um ein einziges Hauptereigniss, seine Vorbereitung und seine Folge; nicht um ein Drama. Sondern es wird uns

Digitized by Google

eine Mehrzahl von Vorgängen gezeigt, die in ihrer Bedeutung ziemlich gleichwerthig und nur dadurch untereinander verbunden sind, dass sie alle ein und dieselbe Hauptperson betreffen. Mit grossem Geschicke hat aber der Dichter der Legende, Otto Roquette, die Bilder doch so gruppirt, dass die Darstellung eine auf- und absteigende Linie bildet und sich um einen Höhepunkt bewegt, ohne welchen ein grosses Kunstwerk an Fasslichkeit verliert. Diesen Wendepunkt bildet die Scene, in der Landgraf Ludwig, der Gemahl der h. Elisabeth, zum Kreuzzug aufbricht. Nur zwei Bilder gehen vorher. Das erste schildert die romantische Ankunft der Heiligen im Thüringerland, in das sie, nach einer wunderlichen Sitte mittelalterlicher Herrschergeschlechter, schon in der frühesten Kindheit verlobt, als eine Braut in der Wiege einzieht. Das zweite, einen langen Zeitraum überspringend, zeigt uns die Elisabeth, im Glück der Ehe, als Wohlthäterin der Armen und Elenden und als Liebling des Himmels, der ihr Thun und Wirken durch Wunder schützt. Der zweite Theil des Oratoriums fasst in seinem ersten Bilde den Dulder- und Leidensabschnitt des geweiheten Frauenlebens in die harte Scene, da Elisabeth von der Schwiegermutter, der Landgräfin Sophie, bei Nacht und Wetter aus der Wartburg getrieben wird. Das zweite Bild schildert den Tod der Heiligen. Engelsgesang verklärt ihr Ende. Roquette hat aber diesen versöhnlichen Abschluss der Laufbahn der Elisabeth noch mit einem glänzenden Anhang versehen. Eine letzte Scene enthält die Bestattung der Heiliggesprochenen durch Kaiser und Reichsfürsten im Dome zu Marburg.

Die farbenreiche Musik Liszt's setzt mit einer selbständigen Orchestereinleitung ein, die sich in überschwänglicher Schwärmerei aus dem Thema:



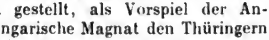
entwickelt. Dasselbe ist der Anfang einer Hymne, die unter den Gesängen, welche im 16. und 17. Jahrhundert für die Kirchenfeste der heiligen Elisabeth gebräuchlich waren, besonders beliebt war. Den Abschluss der Strophe, das

Digitized by Google

Sätzchen: giebt Liszt mit vielfachen Veränderungen der schliessenden Melodienoten in Abschnitten, die den Sinn von Zwischenspielen haben. Vorwiegend bauen sie das Viertelmotiv des ersten Tactes in dem Sequenzenstyl auf, welchen Liszt so sehr liebt. Jenes erste Thema, das Hauptthema des Satzes, wird in wechselnden Lichtern vorgeführt, zart, im verschleierten Klang von drei Flöten und im vollsten Glanze des vereinten Gesammtorchesters, Trompeten und Posaunen an der Spitze; im stillen Klageton und im mächtigen Festklang der begeisterten Anbetung. So gestimmt und gefühlt entspricht die Ouvertüre einem poetischen Ueberblick, der das Leben der Heiligen in seinen gewaltigen Wandlungen in wenige anschauliche Formeln fasst. Und in der That haben jene eben mitgetheilte Themen auch die Bedeutung musikalischer Formeln. Es sind Leitmotive und Leitmelodien, die an poetisch hervorragenden Punkten der Darstellung wiederkehren. Es ist Liszt's Verdienst, dass er diese zuerst von Richard Wagner in System gebrachten musikalischen Hilfsmittel der Phantasie ins Oratorium eingeführt hat. Die Art und Weise, in der er sie in der »heiligen Elisabeth« verwendet, ist eine durchaus bescheidene und fern von jeder Aufdringlichkeit und von jedem Schablonenthum. Eine besondere Eigenthümlichkeit der Leitmotive in der »h. Elisabeth« ist die, dass sie von Liszt nicht frei erfunden, sondern aus Volksmusik oder alter Kirchenmusik, also aus bekannten Quellen, entnommen sind. Die Anfangsstrophe der Hymne, die das thematische Material für die Orchestereinleitung, den instrumentalen Prolog des Oratoriums, dargeliehen hat, giebt insbesondere der Hauptfigur der Legende, der »heiligen Elisabeth«, den Zug kindlich unschuldigen und lieblichen Wesens, mit welchem die Sage diese Fürstin ausgezeichnet hat. Diese Melodie ist unter den Leitmotiven der Composition die wichtigste. Sie kommt am häufigsten vor, geht die meisten rhythmischen Umwandlungen ein und fehlt kaum in einer Scene. In der Scene der Ankunft, der

Digitized by Google

ersten des Oratoriums, hören wir sie am Schlusse des ersten Begrüssungschores »Willkommen etc.« als Violinfigur im Orchester. Gleich darauf erklingt sie, auf scharfe, magyarische Rhythmen gestellt, als Vorspiel der Anrede, mit welcher der ungarische Magnat den Thüringern die junge Braut übergiebt. Die ersten Worte aus dem Munde der kleinen Elisabeth: »Wie ist das Haus voll Sonnenschein« liegen auf demselben Thema. In derselben Scene tritt noch ein zweites Leitthema ein, welches im weiteren Fortgang des Werkes immer da erscheint, wo in der Dichtung des Ungarlandes bedeutender gedacht wird. Es ist folgende ritterlich fröhliche Marschmelodie, direct aus dem volksthümlichen Musikschatz des ungarischen Landes, das ja auch Liszt's Heimath war, entnommen:

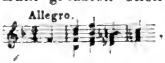


Zum ersten Male hören wir sie am Schlusse der Anrede, mit welcher der ungarische Magnat Elisabeth dem Landgrafen Hermann übergiebt und zwar bei den Worten: »Es herrsche lang' und leb' in Ehren dies theure Kind des Ungarlandes!« Unter den Stellen, wo dieses Thema im Oratorium wiederkehrt, ist keine sinniger und feiner gedacht als die in der vierten Scene, der Anfangsscene des zweiten Theiles, wo Elisabeth von der Landgräfin Sophie aus der Wartburg vertrieben werden soll. Hier sagt die Melodie, dass sich gegen das grausame Gebot in Elisabeth's Herzen nicht blos der Stolz der Fürstin, sondern auch der Stolz der Ungarin empört.

Das zweite Bild des Oratoriums beginnt mit einer Jagdscene, in deren Fassung der Tact und wählerische Sinn Liszt's besonders hervortritt. Keine Jägerchöre und kein gewohnter Liedgesang, obwohl die Scene in der Partitur »Jagdlied« benannt ist. Dergleichen Effecte waren Liszt's vornehmen Geist zu banal. Er hat trotzdem die äussere Romantik der Scene wunderschön und reich zum Ausdruck gebracht in den Melodien und Motiven der Hörner, welche den einleitenden und zwischenspielenden Instrumentalsatz beherrschen. Namentlich

Digitized by Google

durch die Freiheit, mit welcher der Rhythmus wechselt, entfaltet dieses kleine Bild ein realistisch volles Leben, nicht ohne Anklänge an eine Scene an Wagner's »Tristan«. Dass Liszt's Phantasie ausser den stylistischen Hauptideen seiner »Elisabeth« — die Benutzung von Leitmotiven und die Verwendung der Instrumente als Hauptträger der musikalischen Darstellung — auch noch andere Anregungen aus Wagner's Kunst geschöpft hat, wird dem Kenner im Verlauf des Oratoriums fortwährend wieder deutlich; wenn nicht sonst, so doch an einer Reihe harmonischer Schlussfälle, die zuerst mit »Tannhäuser« und »Lohengrin« in das neue Accordwesen eingeführt worden sind. In unserer Jagdscene tritt der Wagner'sche Einfluss in einer geistig eingreifenderen Weise hervor: In der Haltung des Landgrafen Ludwig, der bei einer so fröhlichen Veranlassung wie der Jagd am Morgen, zum Theil auch auf fröhliche Worte, so vorwiegend ernst, fast schwermüthig singt, liegt ein starker Niederschlag jenes Wolfram, der in Wagner's »Tannhäuser«, die Seele voll Leid um die geliebte Fürstin und den verlorenen Freund, das Lied vom Abendstern anstimmt. Die Scene bilden in beiden Fällen dieselben schönen Wartburgwälder. Niemand wolle aber bei dieser Verwandtschaft, die Liszt's Ludwig mit Wagner's Wolfram aufweist, an Plagiat denken. Die edlen Melodien, die Liszt dem Landgrafen gegeben hat, sind eigen und selbständig. Zum grössten Theil entwickeln sie sich um das Motiv:



das in seiner eigenartigen Harmonisirung und mit seinem nachdenklichen Ausdruck besonders lange in der Seele derjenigen Hörer nachzuklingen pflegt, welche sich einmal hingebend mit dem Oratorium Liszt's beschäftigt haben. An ihm hat Liszt wieder seine bedeutende Kunst im Variiren gegebener Gedanken bewiesen, indem er aus den wenigen raschen Noten den breiten getragenen Gesang hervorwachsen liess, der bei den Worten »Du, mein Heimathgefild« einsetzt. Man kann dieselbe Kunst auch in der Fortführung dieses zweiten Bildes bewundern, darin,

Digitized by Google

wie in der zweiten Scene, wo Elisabeth mit dem Landgrafen zusammentrifft, die Motive des Elisabeththemas ins Aengstliche gewendet sind. Elisabeth handelt wider den Willen des Gatten, indem sie einsam und heimlich die Armen besucht. Der Hauptpunkt des Bildes, die Stelle, wo Elisabeth mit Zittern und Zagen den Korb öffnet, in dem sie Trank und Speise trägt, und wo nun das Wunder geschieht, dass diese verbotenen Dinge in Rosen verwandelt werden — diese Stelle gehört wieder zu denjenigen, an welchen das Oratorium unserer Zeit seine Unzulänglichkeit aufdeckt. Derartige Vorgänge müssen gesehen werden. Diese Stelle mag eine Hauptveranlassung mit gewesen sein, dass man neuerdings wiederholt, und erfreulicherweise mit Erfolg, Liszt's »heilige Elisabeth« auf die Bühne gebracht hat. Man kann nur lebhaft wünschen, dass dieser Vorgang zur Klärung der oratorischen Kunst überhaupt beitragen möge!

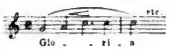
Die Musik bemüht sich, den geheimnissvollen Charakter des Rosenwunders dadurch anzudeuten, dass das Orchester seine allerzartesten Klangfarben anlegt: »Das Orchester soll — so bemerkt Liszt in der Partitur noch ausdrücklich — an dieser Stelle wie verklärt erklingen«, der Tact soll vom Dirigenten »kaum markirt« werden, damit der Eindruck des weichsten Schwebens durch keine scharfen Accente getrübt werde. Der thematische Inhalt der Musik besteht für Orchester und Singstimmen in einer Phantasie über die Elisabethmelodie. Bis zum Ende des Bildes behauptet sie das Feld allein. Nur an einer einzigen Stelle, vor den Worten des Landgrafen »Ein Wunder«, klingt in den Posaunen ein Motiv voraus, dessen eigentlicher Wirkungskreis in dem dritten Bilde des Oratoriums liegt: in der Scene, wo die Kreuzritter auftreten und schliesslich den Landgrafen von seiner Gattin wegführen.

Dieses Motiv ist das folgende:

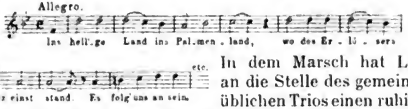
Es kommt in dem Oratorium mit verschiedenen rhythmischen Abweichungen von dieser Hauptform vor. Das Wesentliche an ihm ist nicht das Rhythmische, sondern das Melodische, insbesondere die

Digitized by Google

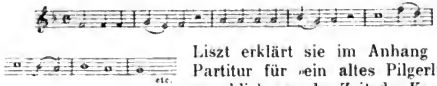
Biegung nach der kleinen Terz aufwärts. Schon frühzeitig tritt es in den kirchlichen Liturgien auf, möglicherweise von schottischen Mönchen aus ihrer Heimath mitgebracht. Eine Hauptstelle seiner Verwendung im Gregorianischen Choral ist die alte Melodie des »Gloria in excelsis«:



mit dem Melisma auf Glo—, der Hauptsilbe. Liszt selbst hat ausser in seiner »Elisabeth« von diesem Thema oder von seinem ersten Motiv in seinen Messen und in anderen Werken gern Gebrauch gemacht. In dem Bilde des Oratoriums, welches »Die Kreuzritter« überschrieben ist, hat der Componist, auf Grund dieses alten liturgischen Motives, zwei grosse Musikstücke entworfen, eine Chorscene und einen Orchestermarsch (in welchen der Chor ebenfalls hineingezogen ist), welche dramatisch die Ankunft und den Abzug der Kreuzritter bezeichnen. Zwischen beiden liegt der Abschied zwischen dem Landgrafen und seiner Gattin. In ihm schlägt Elisabeth Töne der Verzweifelung und Gebrochenheit an. Die beiden Sätze, welche Anfang und Schluss der Scene der Kreuzritter bilden, enthalten ausser dem angeführten liturgischen Motiv noch weiteres thematisches Material: In der Chorscene steht, gleichsam als letzte musikalische Spitze des Gedankenzuges, die neue Melodie:



In dem Marsch hat Liszt an die Stelle des gemeinhin üblichen Trios einen ruhigen Satz aufgebaut, dem folgende Melodie zu Grunde liegt:



Liszt erklärt sie im Anhang der Partitur für »ein altes Pilgerlied, angeblich aus der Zeit der Kreuzzüge«. Der Text heisst: »Schönster Herr Jesu, Schöpfer

aller Dinge«. Meister und Bäumker*), die die Weise mit kleinen Abweichungen bringen, setzen sie allerdings nur ins 17. Jahrhundert. In den letzten Jahrhunderten war die Melodie sehr beliebt. Es sei beiläufig auf die nahe Verwandtschaft hingewiesen, welche zwischen ihr und F. Schubert's »Heidenröslein« besteht.

Die ersten Töne, mit denen der zweite Theil des Oratoriums beginnt, bringen die Elisabethhymne in entschiedenem Moll. Das bedeutet Leid und Trauer um die Hauptperson: Elisabeth wird verstossen: das ist der Inhalt dieses Bildes und das ist der Gedanke, dem die Musik in immer neuen Wendungen der Klage den nachdrücklichsten Ausdruck giebt. Die Leitmelodie der »Elisabeth«, die in ihrer Urgestalt so freundlich und liebenswürdigen Wesens ist, durchläuft in diesem Bilde die Scala des Schmerzes. Ausschliesslich liegt das Thema im Munde der Instrumente. Elisabeth selbst singt ihre Bitte, ihre Angst und ihre Entrüstung in chromatischen Tonreihen getragenen Charakters, die, obwohl sie ihre Anregung aus Wagner's »Lohengrin« erhalten haben, doch bei einem sehr ausdrucksvollen Vortrag den Eindruck eines vom Jammer durchschnittenen Herzens nicht verfehlen. Der gemisshandelten Dulderin hat Liszt die eifrige Härte ihrer Gegnerin, der Landgräfin Sophie, mit folgenden herrischen Motiven gegenübergestellt:

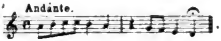
Das zweite stossen rauh die Hörner heraus; mit dem ersten fahren die Bässe drein. Am Schlusse der Scene vereinigt der Componist diese Motive der Grausamkeit mit den schluchzenden chromatischen Gängen, in denen Elisabeth ihren Jammer sang, zu einem grossen Instrumentalgemälde, und schildert, ähnlich, wie er es in

*) S. Meister: Das katholische deutsche Kirchenlied, Freiburg 1883. W. Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied, Freiburg 1886.

Digitized by Google

seinem »Orpheus« und in anderen sinfonischen Gedichten gethan hat, die Schrecken einer empörten Natur: die fürchterliche Nacht, in welche die verstossene Fürstin hinausziehen muss. Am Ende dieses Instrumentalsatzes erscheint, von Klagetönen, die aus dem Lärm des Wetters herausklingen, vorbereitet, noch einmal die grosse Melodie der Elisabeth, ganz in Trauer gehüllt.

Das folgende Bild enthält Elisabeth's Tod. Sein erster Abschnitt zeigt die Elisabeth betend, der zweite von der Heimath träumend. Jenem dient die schon oft genannte Elisabethmelodie als musikalische Quelle, diesem die Melodie des ungarischen Marsches. Doch enthalten beide Abschnitte, trotz des instrumentalen Grundwesens, welches sie mit der Mehrzahl der Scenen des Oratoriums gemein haben, sehr schöne Gesangstellen. Besonders warm spricht die Stimme der Elisabeth am Schlusse des zweiten Abschnittes bei den Worten »O Herr, lass deinen Segen thauen«. Von da führt ein überleitender Instrumentalsatz, in welchem die Triller aus dem Abschnitte des ersten Bildes anklingen, wo die Kinder zur Begrüssung der jungen Fürstin erschienen, über zu einer neuen Scene »Hier wohnt sie, unterm Hüttendache«. Die Armen machen der Wohlthäterin ihren letzten Besuch. Liszt hat für diesen Satz, der viel Chorklang von rührender Einfachheit entwickelt, wieder ein Thema aus der Kirchenmusik benutzt:



Es ist eine Art Choral, der ebenfalls aus Ungarn stammt, wo er an Elisabethfesten gebräuchlich war. Der kurze Satz, den die Frauen nach dem Tode der Elisabeth anstimmen: »Der Schmerz ist aus, die Bande weichen« bildet eine der schönsten Partien im Werke. Wunderbar wirksam hat Liszt bei der Wiederholung die schlichten Weisen durch das hinzutretende Orchester, seine Harmonien und Farben in das Reich der Ahnungen und frommen Visionen erhoben.

Viele Freunde des Liszt'schen Oratoriums würden gern mit diesem fein empfundenen Schluss das Werk

Digitized by Google

ausklingen sehen. Sehr verständliche Rücksichten auf äussere Wirkungen haben den Componisten bestimmen müssen, noch eine reichere Scene als Anhang zu geben. Es ist die Scene der Bestattung der heilig gesprochenen Fürstin in der Elisabethkirche zu Marburg in Anwesenheit von Kaiser und Reich. Bei der Aufführung wird der grösste Theil der Anrede des Kaisers Friedrich und auch das Orchestervorspiel in der Regel gestrichen und sogleich mit den Worten des Kaisers »So kommt« eingesetzt. In dem bald einfallenden fromm stimmenden Trauerchor des Volkes ist eine gewaltig empfundene Stelle, die, wo die Stimmen in das laute »Elisabeth« ausbrechen. In dem Reichthum dieser Scene, die Weltliches und Liturgisches, Ungarisches und Deutsches an einer Stelle vereint, hat der Componist auch noch eine Deputation der Kreuzritter untergebracht, deren Motive seit dem Schlusse des ersten Theiles nicht mehr zur Geltung gekommen waren. Wie zu erwarten, hat das letzte bedeutende Wort die Elisabethhymne.

Soviel schöne und bleibende Eindrücke Phantasie und Gemüth des Hörers von einer guten Aufführung der »heiligen Elisabeth« heimtragen werden — das andere Oratorium Liszt's, sein »Christus«, steht doch noch höher. Es ist in Bezug auf Reichthum der aufgestellten Ideen und an Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit des Styles bedeutender; ja, sein kunstgeschichtlicher Werth ist fast unvergleichlich, jedenfalls ein ganz ausserordentlicher. Man muss bis in die Periode der ersten Opern, die Jahre der »nuove musiche« zurückgehen, um Tonwerke nennen zu können, die sich als Ganzes von der gewöhnlichen Art ihrer Gattung und ihrer Zeit so scharf und oft fremdartig abheben wie dieser »Christus« Liszt's von dem Oratorium — sagen wir überhaupt von der Vocalcomposition des 19. Jahrhunderts. Hier ist einmal philosophisch frei und von Grund aus über die Mittel der Musik nachgedacht und die gewonnene Erkenntniss mit einem grossen, kühnen, reformatorischen Wollen ins Praktische übersetzt worden. Ob Jemand diese Musik für schön

F. Liszt »Christus«.

Digitized by Google

oder nicht schön hält, hängt bis zu einem hohen Grade von Geschmack und Begabung ab. Sie enthält Ideen, die an und für sich oder um ihrer Ausführung willen entschieden beanstandet werden müssen. Aber wer den ganz neuen Charakter ihrer Anlage und ihrer Ziele übersieht, giebt sich eine arge Blösse.

Insbesondere hat Liszt dem Wörterbuch und der Grammatik des Chorsatzes eine Mannigfaltigkeit der Formen entnommen, wie sie uns sonst in einem und demselben Werke nicht zu begegnen pflegt. Unter diesen Formen sind alte, ganz alte, verschollene und entschieden moderne; selten oder nie gebrauchte neben den landläufigsten; einfache, unentwickelte, die auf der Grenze zwischen Sprechen und Singen stehen und höchst kunstvoll gebildete. In den Chören des »Christus« wird stammelnd declamirt in den einen, in anderen streng fugirt und thematisch fortgeschritten. So erstrecken sich die Ausdrucksmittel dieses Oratoriums von einem Pol der Composition zum anderen und verlangen vom Hörer eine nicht gewöhnliche Elasticität und ein besonderes Entgegenkommen gegen das Alterthümliche und Einfache. Von den gebräuchlichsten Formen der neueren Vocalmusik hat Liszt in diesem Oratorium absichtlich einen spärlichen Gebrauch gemacht. Der »Christus« ist vorwiegend Chororatorium und die Mehrzahl der Chöre stehen fast wie a capella-Sätze auf sich selbst. Begleitete Recitative, längere Soloscenen kommen nur als Ausnahmen vor. Wirklich nennenswerthe Solopartien enthält der »Christus« nur zwei, eine für Baryton, die andere für Mezzosopran.

Die früher angedeutete Beziehung zwischen dem »Christus« von Liszt und dem »Messias« von Händel beruht einmal darauf, dass beide Werke den Stoff bis zu einem gewissen Grade gemeinsam haben, dann aber auch darauf, dass sie sich in dessen Ausführung begegnen. Bei Händel's »Messias« sind, wenigstens im ersten Theile, liturgische Ziele höchst wahrscheinlich; bei Liszt sind sie zweifellos sicher. Die meisten Gesangsätze dieses

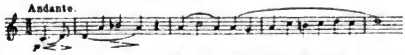
Digitized by Google

Oratoriums sind freie Kirchenhymnen; ein kleinerer Theil verwendet wenigstens stellenweise liturgische Melodien.

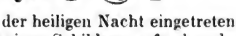
Einige der Scenen, welche Liszt aus der Geschichte des Heilands ausgewählt hat, stellt er rein oder vorwiegend instrumental dar, und diese sind es wohl, die dem Verständniss des Werkes besondere Schwierigkeiten bereiten.

Gegliedert ist der gesammte Stoff in drei grosse Theile: der erste umfasst die Advents- und Weihnachtsgeschichte, der zweite Leben und Wirken des Heilands, der dritte Passion und Auferstehung.

An der Spitze des ersten Theiles steht ein Orchestersatz, der mit ähnlichen ernsten Adventsgedanken, wie sie Händel's Ouvertüre durchführt, anhebt. Das Thema, welches ihm zu Grunde liegt:



ist eine alte liturgische Melodie zu dem »Rorate coeli« des Propheten Jesaias. Sie wird gestreift von geheimnissvoll zarten, laut feierlichen und freundlich spielerischen Motiven. Die letzteren sind es, welche den Fortgang der Darstellung bestimmen. Der ernste Satz löst sich in flatternden Ton auf: acht Tacte lang schwebt nur ein D dur-Accord durchs Orchester, immer dünner, leiser und ferner. Als sich der Himmel gänzlich geschlossen, erscheint das Thema des »Rorate coeli« wieder; aber diesmal auf einer anderen Bühne und irdisch gekleidet. Es hat die Pastoralrhythmen des $^{12}/_{8}$-Tactes und die G dur-Harmonie angelegt; unverkennbare Citate aus der Volksmusik. Wendungen, die gleichzeitig nach Ungarn und nach Italien weisen, umgeben es:



Wir sind in die Hirtenscene der heiligen Nacht eingetreten. Ihre naive Seite hat an Liszt einen Schilderer gefunden, der sich an schwärmerischer Ausführlichkeit nicht genug thun kann. Er steigt herab bis zur Bewunderung und unaufhörlichen Nachbildung des Dudelsacks, der namentlich mit

Digitized by Google

dem im Grunde der Töne unerbittlich wühlenden Motiv:

ziemlich originalgetreu auflebt. Natürlich klingt auch in die etwas rücksichtslos ausgeführte Idylle wiederholt das »Rorate coeli« hinein.

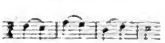
An diese Orchestersätze schliesst sich die erste Scene mit Gesang: die Verkündigung durch den Engel und das Gloria des Engelchors. Der einzelne Engel (Solosopran) singt die Worte der Verkündigung unbegleitet und ganz liturgisch auf Weisen des Gregorianischen Chorals. Auch der Chor der Frauen, der zuerst allein einsetzt, mit Allelujah, ist ganz einfach homophon, declamirend gehalten; aber in der Führung der Accorde liegt Musik und Stimmung. Der Einsatz des vollen Chors, den ein Tenorsolist anführt, wirkt nun um so wärmer durch den gesangvollen, ausführenden und vertiefenden Ton. Später kehrt auch er zu dem declamirenden Style zurück. Alle diese ruhigen Abschnitte des Chores begleitet das Orchester mit einer munteren Figur, in der wir uns wohl die Erregung und die Freude der Hirten zu denken haben. Technisch besteht zwischen ihr und dem oben mitgetheilten Viertelmotiv des Pastorale unverkennbare Verwandtschaft. Am Schlusse der Verkündigungsscene, wo der Engelchor die letzten »Allelujah« ruft, erscheint es prachtvoll mit verbreiterten Rhythmen.

Bisher haben nur die Engel gesungen. Liszt hat das Bedürfniss gefühlt, das Ereigniss der Verkündigung auch durch einen Gesang aus Menschenmund zu feiern und desshalb den Chor: »Stabat mater speciosa« eingefügt. Er ist musikalisch im Sinne einer Anbetung empfunden und entworfen, die träumerisch zart beginnt und erst gegen den Schluss hin den Ton des nach aussen drängenden Gefühls anschlägt. Dieser farbenreiche nnd durch eigenthümlich schöne Musikwendnngen ausgezeichnete Abschnitt beginnt bei den Worten: »Fac me tecum congaudere«. Der vorhergehende Theil besteht technisch aus zwei in mehrfachem Wechsel sich ablösenden Gruppen, einem Satze in $\mathbf{C}$, und einem in $^3/_4$-Tact. Der letztere

Digitized by Google

ist ausgeprägt melodischer Natur. Der Text dieser Scene ist eine spätere Parodie der weltbekannten Passionssequenz: »Stabat mater dolorosa«.

Die musikalische Ergiebigkeit des Gegenstandes hat Liszt veranlasst, noch länger bei den Weihnachtsscenen zu verweilen. Als viertes Bild des Oratoriums folgt dem »Stabat mater speciosa« noch ein »Hirtengesang«. Dieser Gesang wird aber ausschliesslich vom Orchester gesungen. Durch seine melodische Fülle gehört er zu den eingänglichsten Nummern der Partitur, durch den Charakter dieser Melodien zu ihren liebenswürdigsten. Die Form des Satzes ist die des vergrösserten dreitheiligen Liedes, bei welchem erster und dritter Theil übereinstimmen. Den Haupttheil, der nach einem kurzen Vorspiel, welches von Gdur ausgeht, sich nach Adur wendet und in dieser Tonart bleibt, beherrscht anmuthige Stimmung. Die Melodien, durch welche sie zum Ausdruck kommt, sind ähnlich volksthümliche Weisen, wie die der Pifferari, welche Händel zum Pastorale des »Messias« verwendete. Unter ihnen ragt namentlich der alterthümlich rhythmisirte Gesang:



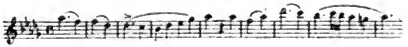
hervor, von dem ein leiser Anklang sich auch in dem katholischen Weihnachtslied »Es flog ein Täublein weiss« findet. Der Mitteltheil des Hirtengesanges ist ernsteren, religiösen Charakters. Er ruht auf dem getragenen Thema:

das zunächst zu einem achtzehntactigen Satze ausgeführt und als solcher abgeschlossen wird. Von da ab variirt Liszt die Melodie als Ganzes in Pastoralformen, phantasirt über einzelne ihrer Motive bald mit Grazie, bald mit Pomp und stellt ihnen neue zur Seite, aus denen der Dank des hocherregten Gemüthes spricht.

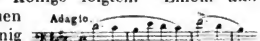
Den Schluss des ersten Theiles des Oratoriums bildet

Digitized by Google

ein weiterer Orchestersatz, der den Titel führt: »Die heiligen drei Könige«. Im Rhythmus hält er im Ganzen den Marschcharakter fest, aber im Ausdruck ist er sehr mannigfaltig und geht schon bald nach dem ersten, dem C moll-Theile, über die nächsten Grenzen des Marsches hinaus. Mit dem Desdur setzen, von den Geigen und Bässen, die auf demselben Tone festgebannt liegen, gleichsam angestaunt, die Bläser die Melodie:



ein, deren letzte vier Tacte für den Fortgang der Nummer eine grosse Bedeutung haben und ihren begeisterten Schluss wesentlich vermitteln. Bei dem Eintritt dieser Melodie ist in der Partitur bemerkt: »Et ecce stella quam viderant in Oriente antecebat eos«. Sie soll also die Phantasie des Zuhörers auf den Stern leiten, dem die heiligen drei Könige folgten. Einem ähnlichen programmatischen Zweck dient das nur wenig später einsetzende Thema:



Sein fromm gehobener Ton soll auf die Scene hinlenken, in der die Weisen dem neugeborenen Knäblein Gold, Weihrauch und Myrrhen zum Opfer darbringen.

Der zweite Theil sondert den »Christus« durch den Inhalt von allen anderen bekannteren Oratorien, die ebenfalls den Heiland auf dem Titel nennen. Den Abschnitt, welcher zwischen Geburt und Passion liegt, streift Händel's »Messias« nur mit dem Bilde vom »guten Hirten«, Mendelssohn's »Christus-Fragment« berührt ihn gar nicht und der »Christus« von Kiel bringt davon nur die Einzugsscene am Palmsonntage. Gerade diesem Abschnitt hat Liszt den zweiten Theil seines Oratoriums vollständig gewidmet und in ihm mit fünf Bildern die Zeit veranschaulicht, da der Heiland lehrend und Wunder verrichtend auf Erden wandelte. Sie beginnen mit der Bergpredigt und schliessen mit dem Einzug in Jerusalem.

Digitized by Google

Von der Bergpredigt giebt Liszt die ersten zehn Verse unter dem Titel: »Die Seligkeiten«. In den Vortrag der Nummer theilen sich ein Solist (Baryton) und der Chor in einer freien und sehr mannigfach belebten Form. Der Baryton ist im Wesentlichen als Vorsänger gedacht, aber der Chor stellt sich sehr verschieden zu den Worten des Vorsängers. Zunächst: ehrfurchtsvoll nachdenkend und nachsprechend, was jener gesagt hat. Dann aber fällt er ihm wieder mit Ungeduld, mit Erregung, wie in plötzlicher Erweckung ins Wort, ehe der Spruch vollendet; fährt selbständig fort, verweilt ergriffen oder begeistert bei einem hingestellten Gedanken, während jener weitergeht; übernimmt die Führung, während der Vorsänger als Zweiter mit kurzen Rufen einstimmt. Bei dieser anschaulichen lebenswahren Bewegung seiner Figuren und Gruppen wird aber die äussere Ruhe des Bildes bewahrt: keine Spur von aufdringlicher Dramatik, die das Gewicht der Worte und Empfindungen schädigen könnte! Eine ähnliche Harmonie, wie sie in der Form dieser Composition herrscht, waltet auch über ihrem Geist. Die geistig Armen, die Leidtragenden, die Sanftmüthigen, alle die verschiedenen Classen der Menschheit, denen der Segensspruch zu Theil wird, sind in den Tönen besonders charakterisirt, aber mit bescheidenen Wendungen. Wohl wechselt diese Musik im Ausdruck vom träumerisch Stillen bis zum lauten Rufe der Begeisterung. Aber über das Ganze breitet sich ein und derselbe Ton der Sanftmuth und Milde, der weiche, mitleidige Klang, der auf ein Herz voll Trost und Liebe zurückgeht. Den Gipfel der Composition bildet der letzte Spruch: »Selig sind, die . . . . . verfolgt werden«. Bei ihm verweilt sie lange, flammt hoch auf über dem Gedanken an Himmelreich und ewiges Leben und verlischt, eingeschlummert, in Hoffnung und Glauben. Der Chorsatz der »Seligkeiten« geht in schlichten Schritten vorwärts, ohne Fugen, ohne Nachahmung, ohne Aufwand kunstvoller Formen, Formeln und Schablonen; aber durch und durch melodievoll und poetisch. Die Composition dieser Nummer und die des

Digitized by Google

»Stabat mater dolorosa« (im 3. Theile) rühren schon aus den fünfziger Jahren her. Als Liszt das Stück in seinen »Christus« einsetzte, schickte er ihm ein Vorspiel voraus, das durch das Thema des »Rorate coeli« den Zusammenhang mit dem ersten Theile herstellt. Es ist das einer der wenigen Fälle, wo im »Christus« das System der Leitmotive, das in »der heiligen Elisabeth« den ganzen Formenbau durchdringt, zur Verwendung kommt. Wenn »die Seligkeiten« für sich allein vorgetragen werden, so ist das Citat des »Rorate« wohl besser zu streichen.

Als zweites Bild des Theiles folgt das »Pater noster«, knapp und kurz dem Umfang des Ganzen nach; im Vergleiche zu dem vorausgehenden Satze aber doch breiter stylisirt. Die musikalischen Themen der einzelnen Bitten oder Motive daraus bringt zuerst eine der vier Chorstimmen allein, dann führt sie der volle Chor in Nachahmungen und Variationen weiter. Einen in Form und Ausdruck starken Einschnitt bildet, altem Herkommen entsprechend, der Schluss der dritten Bitte.

Das nächste Bild, überschrieben »Die Gründung der Kirche«, hat im Text streng römisch-katholische Tendenz. Petrus ist's, den der Herr beruft und die in liturgischer Feierlichkeit erklingende Stelle »Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam« ist das Hauptthema der Musik. Zu seinem strengen, fast starren Ausdruck bildet der mittlere Theil des Bildes, welcher die Worte der zweiten Berufung Petri bringt, einen ausserordentlich freundlichen und rührenden Gegensatz: Dort sprach der Herr, hier, in diesen fliessenden Achteln:

redet der Freund, der liebevoll Verleugnung und Verrath verziehen hat.

»Das Wunder«, welches der Gegenstand des nächsten Bildes ist, hat Liszt zum grössten Theile wieder in einem reinen Orchestersatz dargestellt, wie alle die Scenen aus der Geschichte des Heilandes, deren Bedeutung nicht in den Worten des Herrn liegt, sondern in äusseren Ereignissen.

Digitized by Google

Die Musik, ganz im Charakter der neueren Programmmusik, entwirft die Schilderung einer ungeheueren Aufregung, der endlich Ruhe folgt. Gemeint ist der Seesturm, von dem Matthäus im 8. Capitel berichtet. In der Mitte taucht in den Bässen das Thema von »Tu es Petrus« auf. Und gleich darauf erhebt ein einstimmiger Männerchor kurze Klagen: »Domine salva nos etc.«. Christus erwidert, unbegleitet mit Anklängen an die »Seligkeiten«, die im Orchester weitergeführt werden, Anklänge an die Stelle, an der die Armen im Geiste, die aber gläubig und vertrauend sind, gepriesen werden.

Instrumental beginnt auch das letzte Bild des zweiten Theiles: »der Einzug in Jerusalem«. Es ist ein Marschsatz, dessen Hauptthema:

aus der festlichen Unruhe einleitender Figuren wie freundlicher Sonnenschein hervortritt. Nachdem er — wie um eine scharfe Ecke herum — plötzlich nach G dur eingeschwenkt, tritt der Chor in Sicht, zunächst sein »Hosanna« mehr rufend als singend. Vom »Benedictus« ab wird aber die Nummer mehr und mehr zum entschiedenen Vocalsatz. Besonders der F dur-Abschnitt, von dem Solo des Mezzosopran angeführt, tritt darin hervor. Das altliturgische Benedictus-Motiv:

das die Instrumente schon vorher an die Spitze der ganzen Nummer gestellt hatten, übernimmt mehr und mehr die Führung, der sich die Chöre in freudiger Hingabe bis zum Fugiren schreitend, unterstellen.

Der dritte Theil beginnt mit der Scene, da Christus in Angst und Zweifel singt: »Tristis est anima mea«. Liszt hat in den Mund des Herrn schmerzliche Seufzer und Klageweisen gelegt, die über stechende Dissonanzen des Weges schreiten. Die Augenblicke des stärksten Seelenkampfes schildert das Orchester. Die einzelnen Anfechtungen besiegt der Heiland schliesslich doch immer

Digitized by Google

mit grossem und festen Gemüthe; das Ende des ganzen Satzes klingt in dem Ton der Kraft und triumphirenden Ergebung aus.

Das nächste Bild des Oratoriums führt ans Ende der Passion: Es ist das »Stabat mater dolorosa«. Liszt hat für den Eingang, dann und wann wieder auf ihre Hauptmotive zurückgreifend, die alte musikalische Weise benutzt, welche die Hymne in der Mainzer Fassung vom Jahre 1655 aufweist. Das »Stabat mater« ist die längste Nummer des Oratoriums, die reichste und mannigfaltigste in den Mitteln und im Ausdruck: überall leicht verständlich melodisch, aber ersichtlich mit sehr bewegtem Inneren, unter starker Inspiration geschrieben. Daraus sind die schnellen Uebergänge in Stimmung und Styl entsprungen, welche sich namentlich bei dem leidenschaftlich inbrünstigen »Inflammatus« und in seiner nächsten Umgebung zeigen. Unter den vielen Compositionen des »Stabat mater«, die wir besitzen, ist diese Liszt'sche eine der erschütterndsten; als Kirchenmusik jedoch weder gedacht noch zu verwenden. Liszt lässt diesem hochbewegten Satze einen allerschlichtesten, alterthümlich naiven folgen, die kurze Osterhymne der Frauenstimmen »O Filii et Filiae«. Sie ist als Einlage, als Mittel die Stimmung zu beschwichtigen, aufzufassen.

In seiner Grösse kommt das Ereigniss der Auferstehung erst in dem »Resurrexit«, dem Schlusssatze des Oratoriums, zur Geltung. Er beginnt nach einem einleitenden Abschnitt mit einer gewaltigen, aber nur kurz bemessenen Fuge über das kraftvoll aufschlagende Thema:

Dann lenkt die Stimmung über ein Sopransolo in mildere, dankbar beschauliche Kreise ein. Auch Citate aus früheren Bildern bringt dieser Mitteltheil, darunter das Thema des »Benedictus« und »Hosanna« aus dem Einzug. Den Schluss bildet der Chor

Digitized by Google

mit einfachen Sätzen, die in ruhiger Grösse Jubel- und Dankesworte aussprechen.

J. Rheinberger »Christophorus«.

Den letzten bedeutenden Beitrag zur Gattung hat J. Rheinberger mit seinem »Christophorus« gebracht. Das Oratorium ruht auf der Legende; es behandelt in zwei Theilen eine jener Bekehrungsgeschichten, die eine Zeit lang im italienischen Oratorium in zwei Dritteln aller Werke wiederkehrten. Der Riese Christophorus zieht, obwohl ihn seine Kraft zum Herrscher stempelt, vor, zu dienen. Doch dient er nur dem Herrn, der auf Erden der Mächtigste ist. Dem weitgerühmten König, bei welchem er zuerst vorspricht, kehrt Christophorus sofort wieder den Rücken. Denn dieser König selbst fürchtet sich vor Satanas. Aber auch Satan vermag dem Christophorus nicht zu imponiren. Denn Satanas schreckt vor dem Kreuz zurück. So wendet sich denn Christophorus zum Herrn des Kreuzes selbst und wird sein Diener. Jahraus jahrein trägt er die Pilger durch die Fluthen des Jordan, die zum Eremiten wallfahren. Eines Tages kommt Christus selbst in Kindesgestalt den treuen Diener abzurufen. Die Vorgänge der Dichtung ziehen am Hörer in der Form dramatischer Bilder vorüber; ihre Verbindung übernimmt der Chor erzählend, beschreibend und betrachtend. Der im Balladenton gehaltene Chorsatz »Es lebt vor grauen Zeiten«, mit welchem das Oratorium beginnt, kehrt zweimal im Werke, an entscheidenden Wendepunkten wieder. Wie so der Aufbau der ganzen Composition einheitlich gross und klar gedacht erscheint, so zeigt auch die Ausführung der einzelnen musikalischen Bilder überall den Geist und die freie Hand eines wirklichen Meisters. An Erfindung und Beseelung in der Arbeit überragt der erste Theil allerdings den zweiten. Der Abschnitt von dem Einsatz des Terzetts »Oben die Sterne« bis zum Schluss der Abtheilung gehört zu dem Schönsten und Reichsten, was das 19. Jahrhundert auf dem Gebiete des geistlichen Oratoriums aufweisen kann.

Digitized by Google

In derselben Zeit, welche für das geistliche Oratorium, trotz einzelner Leistungen von hervorragender musikalischer oder geistiger Bedeutung, als eine Periode des Niedergangs erscheint, hat das weltliche Oratorium zum ersten Male seine Lebenskraft ernstlicher zu erproben gesucht. Händel's »Alexanderfest« und sein »Allegro« — »Heracles«, »Semele«, »Acis« kommen nicht in Betracht — auch noch Haydn's »Jahreszeiten« stehen in ihrer Zeit als ganz vereinzelte Versuche und Ausnahmen. Sie suchen ausserdem durch eine Reihe kirchlich oder doch christlich religiöser Chöre den Zusammenhang mit dem geistlichen Oratorium zu bewahren.

Erst mit Robert Schumann tritt das weltliche Oratorium in Reih und Glied der gleichberechtigten und regelmässig gepflegten Kunstwerke. »Das Paradies und die Peri« (1. Aufführung 4. December 1843 im Gewandhause zu Leipzig) ist das merkwürdige Werk, mit welchem Schumann diese neueste Wendung in der Geschichte des Oratoriums einleitete. Merkwürdig desshalb, weil hier zu der Kühnheit eines neuen Versuches grosse Mängel der Anlage traten. Diese doppelte Schwierigkeit ist aber durch die Liebenswürdigkeit des musikalischen Talentes glänzend besiegt worden. Zugleich war das »Paradies und die Peri« die erste Composition in den grossen zusammengesetzten Vocalformen, die Schumann, im Liede und in der Sinfonie allerdings bereits erprobt, unternahm. Feinfühlig und ähnlich wie Händel in solchen schwierigen Fällen handelte, hat Schumann das »Paradies und die Peri« nicht als Oratorium, sondern ohne Gattungsbezeichnung veröffentlicht. Die Dichtung, einem Abschnitt aus Th. Moore's Epos »Lalla Rookh« entnommen, bringt im orientalischen Gewande eine schöne, allgemein menschliche Idee zur Erscheinung, einen Gedanken, den die Engel in Goethe's »Faust« mit den Worten »Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen« zu ihrer eigenen Sache machen. Eine reuige Peri — das ist der Name der gefallenen Engel des indischen Himmels —, welche sich in Sehnsucht nach dem verlorenen Paradiese verzehrt, erhält

R. Schumann »Das Paradies und die Peri«.

Digitized by Google

das Versprechen, dass ihr die Pforte zum Eden wieder geöffnet wird, wenn sie »des Himmels liebste Gabe« zu finden und zu bringen vermag. Das erste Mal glaubt sie diese geheimnissvolle Gabe in einem Tropfen von dem Blute eines Helden gefunden zu haben, der für die Freiheit gestorben. Abgewiesen, kehrt sie zum zweiten Male mit dem letzten Seufzer einer Jungfrau zurück, die in reiner Liebe mit ihrem Bräutigam den Tod getheilt. Beim dritten Male gelingt es ihr: Die Thräne eines reuigen Sünders ist es, welche der armen Peri endlich den Einlass verschafft. Der Gang dieser bescheidenen Geschichte führt ins Paradies, er führt zu irdischen Scenen, welche die Phantasie und das Herz ergreifen. Vor Allem aber ist es die Figur der Peri selbst, ihr leidensvolles Schicksal, ihr zartes und doch am Ideale festhaltendes Wesen, ihre über jeden Fehlschlag siegende, rührende Beharrlichkeit, welche an die Dichtung fesseln, und welche einem Musiker, welcher sich auf die Seelenschilderung versteht, Gelegenheit zu einem Meisterwerke geben. Schumann war von dieser lieblichen Hauptgestalt in einem Grade ergriffen, der auf den formellen Entwurf seiner Composition einen grossen Einfluss geübt hat. Es lagen ihm in seinem Texte eine Reihe dramatischer Scenen und ruhiger lebender Bilder vor, die durch Erzählung verbunden sind. Wer nun die fertige musikalische Composition äusserlich übersieht, muss verwundert sein, dass der grösste Theil dieser erzählenden Abschnitte in einem empfindsamen melodischen Style gehalten ist. Das einfache Recitativ ist in dieser Musik ganz ausgeschlossen und das begleitete klingt in der Gesangstimme meist liedmässig. Und ähnlich verhält es sich mit den Partien, welche Tonmalerei verlangen. Auch in vielen von ihnen muss die Phantasie einen Theil ihrer Herrschaft und ihrer Ansprüche an das Gemüth abtreten. Diese Erscheinung hat ihre Hauptursache darin, dass Schumann — wenige Stellen ausgenommen — Alles aus den Augen und aus der Seele der Peri heraus schilderte und angesehen wissen

Digitized by Google

wollte, und dass er einen Zug ihres Leidens, ihres Sehnens und ihrer Lieblichkeit auch in Situationen hineintrug, die objectiv in einem anderen Lichte erscheinen. Die Einförmigkeit der Auffassung ist aber, mit Ausnahme des dritten Theiles, nirgends drückend, und auch die Einseitigkeit der immer wiederkehrenden Liedform ist dem Werke mehr ein Reiz als ein Schaden geworden. Die Höhen und Tiefen verschwimmen etwas in einander, aber sie sind mit Blumen bedeckt und Schumann's melodische Kraft hat nie einen grösseren Triumph gefeiert als in »Paradies und Peri«. Jedoch den Versuch, es ihm nach zu thun, hat schon mancher zu büssen gehabt und Schumann selbst scheiterte mit einer Reihe seiner schönsten Absichten in den ersten beiden Theilen seiner »Faustmusik« an diesem Style!

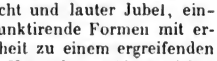
Unter den Sologesängen der Peri selbst sind nur zwei Nummern von grösserem Zuschnitt. Sie suchen auf interessante Weise die Methoden der Arie und des Liedes zu vereinen. Die Mehrzahl der Chöre hat wuchtigere Maasse.

Das Werk ist nach Händel'scher Art in drei Abtheilungen gegliedert. Unter diesen ist der erste Theil der reichste und musikalisch mannigfaltigste. Die Kriegsscene giebt ihm einen kräftigen dramatischen Ton und einen Zug leichter Beweglichkeit, wie er im späteren Verlaufe der Composition nicht wiederkehrt. Diese die ganze Mitte der ersten Abtheilung einnehmende Scene trägt die Merkmale eines genialen Wurfes auch äusserlich in der Leichtigkeit, mit welcher sich ihre Bilder folgen, und in der einfachen Bestimmtheit, mit welcher sie als ein einheitliches Ganzes zusammengefasst sind. Das einordnende und zusammenhaltende Band liegt im Orchester, welches durch die ganze Scene hindurch kecke kriegerische Klänge zu hören giebt. In den Augenblicken, wo die Schlacht tobt, ist es das leidenschaftliche Motiv:

mit dem die Instrumente malen. Dasselbe steht schon, wie eine noch kaum beachtete Wetterwolke, in

den ersten Tacten der Scene, da, wo noch Alles Frieden athmet. Es ist kurz vor den wunderbar schönen Einsätzen »O süsses Land«, mit denen das Soloquartett die Herrlichkeit der indischen Erde feiert.

Was in dieser Scene darzustellen war, das hat Schumann Alles mit einer nachdrücklichen Kürze und einem Feuer wiedergegeben, welche nur mit Bewunderung erfüllen können. Die Erzählung von den nahenden Kriegsschrecken im Munde des Chors, die Scenen, wo die Parteien auf einander stossen — als Episode darin darin das Bild des edlen Jünglings —, das lebt Alles voll und farbenprächtig auf. Besonders packend ist der Abschluss der Scene: der Chor »Weh, er fehlte das Ziel«, der ohne alle Einleitung den Tod des Jünglings in schneidenden Dissonanzen kündet und beklagt. In der nächsten, der die Abtheilung schliessenden Scene wird durch die Peri und den Chor der Uebergang aus dieser Stimmung des Entsetzens und der Trauer zu einer höheren Betrachtung des Todes des Helden, zur Apotheose und zur Freiheitshymne mit fortreissendem Schwunge und in jedem einzelnen Schritte mit bestrickender Schönheit vollzogen. Einen Abschnitt von besonderer Grösse bildet namentlich der Chorsatz, in welchem stille feierliche Andacht und lauter Jubel, einfachste und kunstvoll contrapunktirende Formen mit erstaunlicher Freiheit und Sicherheit zu einem ergreifenden Ganzen verschmolzen sind. Das Hauptthema, über welches die Stimmen in einer eigenen Ungebundenheit fugiren, die an Schumann's Pedalskizzen und an seine grossen Bachfugen erinnert, ist das kurze Motiv:



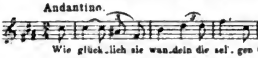
Eine Sonderbarkeit des Componisten, die in den Chören der Peri und ebenso in denen seines »Faust« sich oft wiederholt, ist die, dass er in solchen grossen Sätzen die zweifellos Adagio-Charakter tragenden Theile mit in der Notirung des Allegro giebt.

In der ersten Scene der Abtheilung bringt der Componist in zwei einfachen Sätzen — der erste ein strenges,

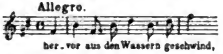
Digitized by Google

der zweite ein variirtes Lied — die Gestalt der Peri zum Leben, hold, unschuldig und herzgewinnend, eine Schöpfung, die der Musiker ganz allein für sich in Anspruch nehmen darf. Aus den Reden des Erzählers und des Engels klingt Mitleid und Liebe. Ein ganz eigen kostbares Stück dieser ersten Scene ist die kurze Instrumentaleinleitung, welche die Ankunft der Peri vor den verschlossenen Paradiesspforten anzudeuten scheint. Sie spricht die Töne einer edlen Sehnsucht und erweckt Gedanken an ein Schönes, das schwer oder nimmer zu erreichen.

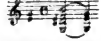
Die erste Melodie, die wir aus dem Munde der Peri hören:



scheint Schumann selbst für die Charakterformel gehalten zu haben, welche die ganze Figur vor die Phantasie ruft; denn mit diesem Gesang schwebt Peri, von Edens Thoren zum ersten Male abgewiesen, aus den Himmelshöhen hinab ins egyptische Land, hinweg über die munter phantastische Scene der spielenden und lauschenden Nilgenien. Die Musik dieser Scene



der Nilgenien entfaltet auf einer Mendelssohn'schen Basis: die grossen Reize eines romantischen Naturgemäldes. Das Hauptstück dieser zweiten Abtheilung ist aber die einfache, kurze Romanze »Im Waldesgrün am stillen See«. Sie giebt die Situation des unglücklichen, der Pest verfallenen, im dunklen Wald verlassen dahinsterbenden Jünglings mit übervoller Empfindung und mit ganz neu erscheinenden Ausdrucksmitteln wieder. Besonders kühn und glücklich war der Griff, welchen Schumann mit dem den Satz beherrschenden Accordmotiv:



gethan hat. Diese beiden Intervalle der frei einsetzenden grossen Septime und der übermässigen Quint fassen die ganze Qual der Scene wie in einen Seufzer zusammen. Ein Satz, über welchem die ganze Poesie einer einfach volksthümlichen Musik schwebt, begegnet uns in der Schlussnummer der Abtheilung, dem einfachen Schlummerlied »Schlaf nun und

Digitized by Google

ruhe in Träumen voll Duft«. Peri singt es mit dem (idealen) Chor vereinigt. Absonderlicher Weise lässt Schumann in den letzten Abschnitt des Chores von den Bässen einen Theil Erzählung hineinwickeln. Kein Mensch wird diese Worte, die zum Glück nicht weiter wichtig sind, jemals verstehen, wenn er ihrer überhaupt gewahr wird.

Unter den gedankenvollen Einzelheiten, an welchen die Abtheilung reich ist, muss besonders auf die Schilderung aufmerksam gemacht werden, welche in der Nummer 12 (»Fort streift von hier«) den Druck veranschaulicht, der auf dem von der Pest befallenen Lande liegt. Lastend und beklemmend steigen unaufhörlich im Orchester dieselben zwei Accorde auf und nieder. Auch in der folgenden Nummer, vor dem wehmüthigen Soloquartett »Denn in der Thrän'«, haben die Instrumente eine wichtige, schildernde Rolle.

Die dritte Abtheilung des Werkes steht mit den beiden ersten nicht durchaus auf der gleichen Höhe der Erfindung. Hier ist es, wo jeder Zuhörer von dem Gefühle der Ermüdung beschlichen wird und die ausgebreitete Fülle von Melodien gern mit einem kurzen, raschen Schritt nach dem Hauptpunkte des Gedichtes hin vertauschte. Namentlich die in der Abtheilung wichtigste dramatische Stelle, die, wo der wilde Mann so kindlich einfach und schön zu beten beginnt, wird nur mit schweren Opfern erreicht. In der ganzen Scene bis dahin, wo der Sünder weint, herrscht die regelrechte Arbeit vor der Phantasie, der musikalische Techniker vor dem componirenden Poeten; Orchester und Sologesang klammern sich an die Entwickelung aufgestellter Themen. Auch der Triumphgesang der nun endlich ans Ziel gelangten Peri, so süsse Stellen er hat und so weit ausgeführt er auch ist, lässt sich an innerer Bedeutung mit dem Schlusssatze der ersten Abtheilung nicht vergleichen. Der Chor wirkt merkwürdiger Weise nur Gewehr bei Fuss mit. Nur dadurch lässt sich diese Enthaltsamkeit erklären, dass Schumann dem zarten Gesammtcharakter

Digitized by Google

des Werkes Rechnung tragen wollte. Dagegen ist die erste Hälfte dieses dritten Theiles so reich und interessan wie nur irgend ein anderer Abschnitt des Werkes. Reizend ist namentlich der Chor der Houris »Schmücket die Stufen«, der uns beim Beginn der Abtheilung zum ersten Mal in das vielbesprochene Eden hineinführt. Schumann hat seinem Bilde orientalische Farben eingemischt: Quintenbässe, repetirende Rhythmen, die Instrumente der Türkenmusik, Triangel, Trommel und Becken. Die Singstimmen spielen prächtig canonisch gegen einander. In diesen äusserlichen Zügen haben spätere Componisten das anmuthig phantastische Tonbildchen wiederholt nachzuahmen gesucht. Wunderschön ist der Ausklang des mannigfach belebten Satzes mit der die hohen Sphären andeutenden Solovioline. Rührend und erhebend setzt darauf der Gesang der abermals von Edens Thoren verwiesenen Peri ein: »Verstossen«. Diese Nummer ist dasjenige Stück unter den Sologesängen der Peri, welches am meisten an die bewährten grossen Formen der alten Arie anknüpft. In dem einleitenden recitativartigen Theile taucht das Hauptthema des Vorspiels vom ersten Theile wieder auf. Zu den liebenswürdigsten und lebensvollsten Sätzen des ganzen Werkes gehört auch noch das Quartett »Peri, ist's wahr?«

Die verlegene Stellung, zu welcher das Oratorium im Geistesleben der Gegenwart verurtheilt ist, die aus dieser Stellung hervorgehende Noth um Texte, hat zu keinem seltsameren Experimente geführt als dem, welches Schumann unternahm, indem er die Hauptscenen aus Goethe's »Faust« zu einer oratorischen Composition zusammenstellte. Dieses Faust-Oratorium widerspricht der ersten und elementarsten Forderung, welcher jedes Kunstwerk genügen muss, der: dass es in sich selbst verständlich ist. Was Schumann zu diesem Unternehmen ermuthigte, war die Thatsache, dass Goethe's »Faust« der ganzen gebildeten Welt geläufig ist und dass dieser »Faust« selbst ein sprungweise fortschreitendes Drama bildet, welches die mitschaffende und ergänzende Phantasie der Leser und

R. Schumann »Scenen aus Goethe's Faust«.

Digitized by Google

Zuschauer im starken Maasse beansprucht. Von diesem Gesichtspunkt aus hatte schon früher Fürst A. H. Radziwill Compositionen zu Goethe's »Faust« veröffentlicht, die als selbständiges Kunstwerk gelten sollen. Auch später hat F. v. Roda noch einmal ein Oratorium »Faust« nach Goethe's Dichtung componirt*). Bei Schumann glückte das Wagniss zum grossen Theil, Dank der Schönheit und dem Reichthum der Musik, mit welcher der Componist die Scenen darstellte. Wenigstens der dritte Theil des Schumann'schen Oratoriums hat Vielen erst die Räthsel des zweiten Theiles des Goethe'schen »Faust« gelöst und seinen Kern enthüllt. Der erste und der zweite Theil der Schumann'schen Composition dagegen wird von der Mehrzahl der Erklärer, deren Summe und Gesprächigkeit eine bedenkliche Höhe erreicht hat, verloren gegeben. Allerdings ist der dritte Theil der Faustmusik der reichste; seine Composition fällt in Schumann's glücklichste Periode, die Zeit von 1844 bis 1849. Die vorderen Theile entstanden ganz oder zum grössten Theile später, zwischen 1850 und 1853. Aber schlechtweg arm sind auch sie nicht zu nennen. Bedeutende Intentionen, denen allerdings die Klarheit und Fülle der Ausführung nicht immer entspricht, fehlen keiner.

Einige Züge von Grösse und Leidenschaft hinzu und die Ouvertüre des Werkes wäre ein Seitenstück zu der gewaltigen Manfred-Ouvertüre! Eine Einleitung im Sinne eines Instrumentalprogrammes zu dem folgenden Werke hat Schumann in ihr nicht geben wollen, sondern er hat die Gestalt des Faust gezeichnet, das trübe Ringen seiner kraftlosen Seele. Am Ende setzt, innerlich wenig vorbereitet und unerwartet, ein Anhang in Dur ein, der auf die Apotheose und auf den Eingang zur Seligkeit deutet, den das unglückliche und Unglück stiftende Leben des Goethe'schen Helden endlich doch noch findet.

Die erste Abtheilung umfasst die Gartenscene und die zwei Gretchenscenen vor dem Bilde der Mater dolorosa

*) Die Composition ist Manuscript geblieben.

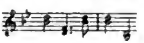
Digitized by Google

und im Dome. Die Scene im Garten lässt die Beweglichkeit und Heiterkeit der Bewegung, den freudevollen Schwung in der Stimmung der Liebenden, auch den derb realistischen Humor, den das Dazwischentreten des prosaischen Gegenpaars, Martha und Mephisto, hineinwirft, fallen — zu Gunsten eines gleichmässig innigen Ausdruckes in den Reden der Liebenden. Reicher in Phantasie und musikalischen Mitteln ist die Scene vor dem Bilde der Mater dolorosa. In ihrem ersten Abschnitt, wo Gretchen betet, sprechen die Rhythmen der Holzbläser Schwermuth aus, die Bratschen mit ihrer bohrenden Figur, düstere Unruhe. Im mittleren Theile ist die Stelle »Ich bin, ach, kaum alleine« besonders ergreifend; der Abschnitt in $^6/_4$-Tact »Die Scherben vor meinem Fenster« lässt einen Schimmer des früheren Glückes in das traurige Bild hineinfallen. In der Domscene hat Schumann den Schwerpunkt der musikalischen Schilderung auf die kirchliche Scenerie gelegt, auf den Orgelklang und auf den Gesang des Requiems durch den Chor. Namentlich durch die letztere Idee sind ergreifende und feierliche Wirkungen erreicht, die nur durch die Breite der Ausführung etwas abgeschwächt werden. Die Reden des bösen Geistes und die Reden Gretchen's, die Vorgänge in der Seele der letzteren verschwinden vor der Bedeutung, die die Lokalität auf dem Bilde einnimmt.

Die Breite in Nebendingen, der verhängnissvolle Familienzug aller Compositionen, die aus Schumann's letzter Periode stammen, erschwert es auch, die schönen Gedanken voll zu geniessen, mit welchen die Musik die Scene schmückt, in welcher Faust nach Gretchen's Ende von milden Geistern in ein neues Leben eingeführt wird. Diese Scene, mit welcher wir in den zweiten Theil des Goethe'schen »Faust« und zugleich auch in die zweite Abtheilung der Schumann'schen Composition eintreten, beginnt mit einem schönen Orchestersatz, dessen feierlich stillen, mit Wohlklang gefüllten Grund kurze Elfenmotive neckisch geheimnissvoll beleben. Die Scene hat noch eine zweite Stelle der Naturschilderung: einen

Digitized by Google

Sonnenaufgang. Schumann hat aber dort nicht das Ganze dieser Erscheinung, nicht ihre Pracht und Majestät, sondern vornehmlich nur die Wirkung der von dem Gestirn ausstrahlenden schrillen Lichter wiedergegeben. In der Gesangpartie hat der Componist zu viel zu geben gesucht, jedes Wort und jeden Satz in Melodien schwärmerischen Styles gefasst, die sich gegenseitig der Wirkung berauben. Jeder Einsatz im Solo wie im Chor entzückt uns, aber keiner dieser Sätze, gleichviel ob Faust, Ariel oder die Geisterschaar singt, vermag uns bis ans Ende zu fesseln. In der folgenden Scene, die mit Faust's Erblindung endet, ist der erste Theil ein Meisterstück der Phantasie und der Gestaltung. Der Eintritt der »vier grauen Weiber« unter den verworren huschenden Figuren der Geigen, unter den unheimlich fahlen und trägen Motiven der Bläser, das dramatisch geführte Gespräch, das geschäftige Treiben dieser unbarmherzigen Unholde vereinigen sich zu einem unverlöschlichen Gesammtbilde. Ergreifend schön ist die Stimmung Faust's wiedergegeben, nachdem er das Augenlicht verloren. Er richtet sich auf ohne ein Zeichen der Klage, ernst und wie ein Mann und wie der Phönix, der der Asche in schönerem Glanz als je vorher entsteigt. Die Schlussscene der Abtheilung, Faust's Tod, hat eine ebenbürtige Partie in dem Lemurenchor. Greifbar stehen diese Jammergestalten in den ärmlichen Bettelmelodien, in dem kläglichen Klang des auf Tenor und Alt zusammengequetschten Chores vor uns; das Orchester giebt die Peitschenklänge der Aufseher und den gleichmässigen Lärm der Spaten ohne Künstelei wieder. Wir stehen bei dieser Lemurenscene vor einem der vollsten Genrebilder. Wie träumerisch von Hoffnungsklang belebt:



liegt dann bis gegen den Schluss der Scene die Landschaft vor unseren Augen. Die Reden der auf- und abwandelnden Personen sind in das stimmungsvolle Instrumentalbild eingestreut und voll herrlicher Wendungen, die sich allerdings erst bei näherer Bekanntschaft offenbaren.

Digitized by Google

Dann dunkelt es nach Mephisto's bösen Worten »Man spricht von keinem Graben, doch vom Grab« im Orchester. Nach der schönen Melodiestelle: »Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Aeonen untergehn etc.« schläft Faust's Stimme ein. In den Instrumenten flimmert es; unter wirren Rhythmen der Geigen stossen Trompeten und Posaunen Schreckenstöne aus, die Pauke wirbelt in beängstigende Pausen hinein: Faust ist gestorben. Der Chor singt ihm wenige Zeilen in starrer Ergriffenheit nach und das Orchester spielt ihm mit den Motiven, die vorhin so freundlich das Land beleuchteten, einen rührenden Grabgesang.

Der dritte Theil des Werkes bietet einige Schwierigkeit durch seine Ueberfülle von Bildern. Das Hauptereigniss, welches er zeigen will, ist, wie Faust und Gretchen, das Liebespaar des ersten Theiles, im Wesen geläutert und gereinigt, sich im Himmel wiederfinden. Der Weg zu diesem Punkte führt bei Goethe durch eine Reihe von Scenen, deren mystische und der menschlichen Phantasie ungewohnte Natur der Musik naheliegt; denn ihre Heimath ist das Wunderbare. Ganz von selbst musste hier Schumann's Phantasie zuerst einsetzen. Die Tonbilder, in welche Schumann diese Scenen fasste, sind verschieden im Werthe ihrer malenden Kraft. Wer möchte sich vermessen, den Himmel zu schildern! Aber alle haben den grossen Vorzug der Klarheit und Abrundung und ihre Folge bildet eine höher und höhersteigende Linie. Und was Schumann's eigenstes Verdienst ist: in allen diesen Bildern lebt ein exstatisches Element, ein Ton der Erhabenheit und Ruhe, der auch die Aeusserungen der Freude und Heiterkeit verklärend über das irdische Maass hinauszuheben scheint. Für diese ganz eigene Mischung in Farbe und Stimmung hat Schumann in der Composition, welche seiner Zeit nahe lag, schwerlich eigentliche Vorbilder gefunden; Anregungen konnte er aus dem Chorfinale von Beethoven's Neunter schöpfen. Im Wesentlichen stellt Schumann damit in die Musik der Gegenwart eine neue Erscheinung. F. Liszt ist derjenige

Digitized by Google

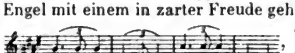
unter den nachfolgenden Componisten, der auf diesem Gebiete des Ausdruckes seine beste Kraft einsetzte.

Das Ganze des dritten Theiles des Schumann'schen »Faust« zerfällt in zwei Hauptscenen: die erste reicht bis zu der Ankunft der Engel, welche Fausten's Unsterbliches mit dem Chore »Gerettet ist« bringen; die zweite geht von da bis zum Ende des Werkes und schliesst mit der durch die Mater gloriosa vermittelten Wiedervereinigung der Liebenden. Am Eingang der ersten Scene steht der Chor der Anachoreten: »Waldung, sie schwankt heran« wie eine halbverhüllte Pforte, die die Wunder einer fremden Welt nur ahnen lässt. In der Empfindung ist er in den Kreis einer zarten Andacht festgebannt und auf Motive beschränkt, die, wie kleine Wölkchen hin- und herschwebend, der Bildung zu festen grossen Massen ausweichen. Von den Sologesängen der drei Patres, Gestalten der mittelalterlichen mystischen Dogmatik, haben die beiden ersten den Preis der ewigen Liebe zum Ziel. Der erste, der »Ecstaticus«, strebt ihm verzückt und schwärmerisch, mehr in Interjectionen als im Gesang, entgegen. Die Arie des »Profundus« dagegen ist einer der herrlichsten Sologesänge Schumann's überhaupt; in der Form mit grossem Erfolg das Muster der alten Arie einhaltend. Das erste Mal begegnet uns hier wohlthuend — in dem Einleitungsabschnitte — Recitativ und zwar begleitetes. Mit dem Auftreten des »Pater Seraphicus« setzt sich die Handlung wieder in Bewegung. Die Geister der verstorbenen Kinder nahen sich als »Chor der seligen Knaben« und führen mit dem Pater, der sie empfängt und geleitet, Wechselreden in Melodien von einer leichten weihevollen Anmuth, und in einem Ton, der bewegt oder ruhig, immer fremd und doch vertraut zugleich, erklingt. Der Chor »Gerettet ist«, der darauf folgt, umfasst den ganzen Abschnitt, in welchem die Engel Faust's Seele herbeiführen, die Rettung derselben aus Mephisto's Händen beschreiben und sie dem Chore der »seligen Knaben« einreihen, in der sie schnell der Vollendung entgegenwächst. Der Chor »Gerettet ist« kehrt an diesem letzten Punkte der Handlung als Hauptstück und

Digitized by Google

nun in breiter Ausführung, feierlich abschliessend, wieder. Unter den Zwischensätzen ist besonders die grosse Gruppe hervorzuheben, die auf die anmuthsvolle Melodie:

sehr dramatisch aufgebaut ist. Diese Melodie selbst wechselt zwischen Solo und Frauenchor. Die himmlische Menge ruft, fortgerissen, ihr »Jauchzet auf« hinein. Ein wunderbar hochgestimmtes und einfach gegebenes Duett »der vollendeten Engel«, vom Chor aufgenommen und in einen bewegteren Ton übergeführt, dient als eine Art Mittelthei in dieser Gruppe. Dann künden die jüngeren Engel mit einem in zarter Freude gehaltenen Triolenmotiv:



das sehr schwer auszuführen, die Ankunft der »seligen Knaben«, die alsbald mit erhaben freundlichen Melodien in die Scene eintreten.

Die zweite Scene eröffnet Faust als »Dr. Marianus« mit dem Arioso »Hier ist die Aussicht frei«, das unter die Perlen des Werkes gehört. Gerichtet ist dieser wahrhaft verklärte Gesang an die Himmelskönigin, derem Throne sich jetzt ein Chor von »Büsserinnen« naht. Marianus, mit einer Umgebung von Männerstimmen, bittet für sie um Gnade in dem Satze: »Dir, der Unberührbaren«, der in seinem fromm zutraulichen und doch ehrfürchtigen Ton wieder als ein unvergleichliches Stück erscheint. Was nun auch folgt — die Chöre der Büsserinnen selbst, das Terzett ihrer drei Anführerinnen (Magna Peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Aegyptiaca), die neuen Gesänge der »seligen Knaben« —, es ist alles von einer himmlischen Schönheit und Weihe. Man begreift nicht, woher ein Mensch das Alles genommen hat. Und dabei giebt es immer noch Höhen, die über das Andere hervorragen. Eine solche ist das Gebet, mit dem Gretchen auftritt: »Neige, du Ohnegleiche«. Als endlich die Himmelskönigin, die »Mater gloriosa« (die Mutter Maria), spricht, thut sie

Digitized by Google

dies im Tone, der für Orakel und für Geistererscheinungen seit Erfindung des Musikdramas herkömmlich ist, in enger Tonlage declamirend, unter dem Tremolo des Streichorchesters. Sanft ergebenen Tones schliesst Marianus' Stimme die Scene, alle Geretteten zum Danke auffordernd. Von dem Satze, in welchem der Chor diesen Worten entspricht »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss«, hat Schumann den Allegrotheil zweimal componirt. Die erste Fassung, die gleichwohl in den Aufführungen vorgezogen bleibt, war ihm etwas zu irdisch, laut und bewegt. Es kann aber Niemandem entgehen, dass auch die zweite dem Ideale noch nicht entspricht, welches man nach den Leistungen, die der Componist in dieser Abtheilung vollbracht hat, von ihrem Schlusschor erwartet.

R. Schumann »Der Rose Pilgerfahrt«.

Wir besitzen von Schumann ein drittes Chorwerk, das nach Umfang und Eintheilung der Classe der weltlichen Oratorien zugewiesen werden kann: die Composition von »Der Rose Pilgerfahrt«. Das Gedicht zu dem noch heute häufig aufgeführten Werke, welches in der Düsseldorfer Zeit entstand, rührt von Moritz Horn her und gehört zu der romantischen Familie der »Hans Heiling« und »Lohengrin«, zu den Fabeln, in welchen ein Glied der Geisterwelt Menschengestalt annimmt und irdisches Glück nnd Leiden kostet. Die Handlung ist aber in diesem Werke ohne alle Verwickelung durchgeführt, im Style einer Kindergeschichte. Grosse Mittel der Darstellung widerstreben ihrer freundlich harmlosen Natur. Schumann hatte desshalb die Musik ursprünglich zur Aufführung am Pianoforte bestimmt.

Ein Elfenkind geht unter die Menschen, klopft erst vergeblich bei einer harten, alten Frau an die Thüre und wird dann von Müllersleuten, welche soeben die einzige Tochter begraben haben, an Kindesstatt aufgenommen, wird Braut und Gattin des Försterssohnes, wird Mutter und stirbt, auf diesen Höhenpunkt weiblichen Glücks angekommen, sanft und zufrieden. Engel, nicht Elfen, geleiten sie wieder von der Erde hinweg.

Digitized by Google

Die erste Abtheilung des Werkes, welche bis zu Röschen's vorläufiger Aufnahme bei einem Todtengräber reicht, spielt im Anfang im Reiche der Elfen, die muntere Chöre, auf leise wirbelnde Violinfiguren gebettet, von springenden Bläsermotiven begleitet, singen. Eingeleitet ist sie, dichterisch nicht eben geschickt, durch einen Frühlingschor aus Menschenstimmen, dessen Musik, mit Mendelssohn'schen Wendungen untermischt, ungemein gewinnend und naiv freudige Erwartung ausspricht. Die Hauptscene beim Eintritt Röschen's in die irdische Welt ist die beim Todtengräber. Namentlich der Abschnitt, wo in den düsteren Grabgesang hinein das Elfenkind, herzlich klagend und sinnend, sein Mitleid singt, ist ergreifend schön, und ebenso wirksam Röschen's Gebet. Gleich darauf machen die Elfen noch einen letzten Versuch, ihre Kameradin zurückzurufen. Die beschreibenden Partien des Gedichtes sind ähnlich wie in der »Peri« und im »Faust« in stimmungsvollem Ton und breit melodisch gehalten. Doch macht Schumann vom recitativischen Style doch hin und wieder reicheren Gebrauch.

Ihre stärkste Anziehung übt die Schumann'sche Composition im zweiten Theile, der in formeller Hinsicht einem Kranze aus Liedern und Romanzen gleicht. Die Nummern, aus welchen der zweite Theil besteht, sind verschiedenen Charakters, aber alle frisch, lebendig und zum Theile so eindringlich und einfach, dass man ein Volkslied zu hören glaubt. Zu dieser Classe gehören z. B. die Chorerzählung »Zwischen grünen Bäumen schaut des Müllers Haus« und der kleine Frauenchor: »Ei Mühle, liebe Mühle«. Besonders trägt die ganze Schilderung der Hochzeitsfeier, deren Schlussatz (der Tanzchor »Im Hause des Müllers« so derb realistisch mit der Nachbildung des einstimmenden Orchesters eingeleitet wird, diesen flotten, volksthümlichen Ton. Es sind kleine Scenen echt deutscher Kunst, fröhlichen deutschen Volkslebens, auch intime Bildchen vom Schlagen deutscher Herzen, vom Träumen und Sinnen unseres Stammes. Ein so kurz und voll gefasstes Stück von unserer Waldpoesie, wie es der von

Digitized by Google

Hörnern getragene Männerchor »Bist du im Wald gewandelt« enthält, besitzen wir nicht zum zweiten Male. In diesen Perlen musikalischer Kleinkunst wird »der Rose Pilgerfahrt« noch lange fortleben: Als Ganzes krankt das Werk an der Unnatur der Dichtung. Sehr scharf hat sich über diesen Punkt Richard Wagner*) ausgesprochen.

In den Oratorien Schumann's überwiegt ein weicher Grundton. Bis zur Einseitigkeit gesteigert, breitet er sich namentlich in den »Faustscenen« aus. Diese Erscheinung beruht zum Theil auf persönlichen Anlagen und Neigungen Schumann's. Zum Theil aber weist sie auf eine allgemeine Schwierigkeit, mit welcher das weltliche Oratorium zu kämpfen hat. Das ist die Wahl der Texte. Dieser Punkt bildet eine Lebensfrage für das weltliche Oratorium, und doch sind wir ihrer Lösung seit Schumann nicht um einen Schritt näher gerückt. Auf ihre Gedichte und die Ziele dieser Dichtungen angesehen, bieten die neueren weltlichen Oratorien einen ganz kunterbunten Anblick, das charakteristische Bild einer Periode noch ungeklärter Entwickelung. Das Oratorium Händel's, das italienische Oratorium, ja fast die ganze ältere Vocalmusik benutzt nur Texte, deren Inhalt Jedermann, wenigstens Jedermann in den gebildeten Classen, geläufig war. Wie die Tragödien der Griechen waren diese alten Oratorien dem Stoff nach von vornherein volksthümlich. Einen solchen Anknüpfungspunkt hat aber das weltliche Oratorium noch nicht zu finden vermocht. Es sucht darnach an allen Enden der Welt, in Zeit und Vorzeit, auf Erden und im Fabelreich. Classisch und romantisch, antik und modern, historisch und allegorisch — alle Gegensätze der Stoffwahl sind vertreten. Dieselbe Willkür herrscht auch in den Formen. Der Eine stellt dramatisch dar, ein Anderer erzählend, ein Dritter giebt eine Reihe von Bildern, ohne alle Sorge um ihre Verbindung und um den Endzweck seines musikalischen Frieses. Insgesammt scheinen alle

*) R. Wagner's Briefe an Th. Uhlig etc. Leipzig 1888. S. 194.

Digitized by Google

diese neuen Componisten den poetischen Theil des weltlichen Oratoriums etwas zu leicht zu nehmen und sich damit zu begnügen, wenn ihnen ihre Texte gute Gelegenheit geben, Musik dazu zu schreiben, insbesondere recht viel Chorsätze. Eine hohle, handwerksmässige und dabei effectsüchtige Musikantenmusik macht sich in diesem neuen weltlichen Oratorium und in der zu ihm gehörigen Cantate vielfach breit. Um das A und O aller Kunstübung: um die Poesie, ja sogar um die allgemeine Bildung ist es bei manchem dieser »Tonsetzer« ersichtlich schwach bestellt. Der Erfolg dieses Treibens liegt zu Tage: keines dieser neueren Oratorien weltlichen Charakters hat den Weg zum Herzen der Zeitgenossen gefunden und ungeduldige Beurtheiler sprechen der Gattung die Zukunft ganz ab. Eine Bedeutung, wie sie in früheren Jahrhunderten das biblische Oratorium gehabt hat, wird allerdings das weltliche Oratorium kaum erreichen können. Aber dass Aufgaben vorliegen, die ihm einen selbständigen und eigenen, auch nicht mit der Oper zusammenstossenden Wirkungskreis bieten, lehrt ein einfacher Blick auf Haydn's »Jahreszeiten«.

Das erste Werk von Bedeutung und reicherem künstlerischem Gehalt, welches den Schumann'schen Oratorien folgte, waren »Die Kreuzfahrer« von N. Gade. Dem Umfang nach steht es der Cantate nahe, nach seiner Gliederung in drei Theile muss es dem Oratorium zugewiesen werden. Dem Stoffe dieser Composition sind wir im geistlichen Oratorium wiederholt begegnet; noch zuletzt in der geschichtlich bedeutenden »Befreiung Jerusalems« von Collin-Stadler. Gade hat das religiöse Element, welches bei den Vorgängern einen breiten Platz hatte, nur berührt. Den Mittelpunkt der Dichtung der »Kreuzfahrer«, die auf Motiven aus Tasso's Epos ruht, bildet die grosse Verführungsscene, in welcher Armida den Rinaldo in ihre Gewalt zu zwingen sucht. Diese Scene füllt den zweiten Theil der »Kreuzfahrer« aus, die anderen Theile bilden dazu nur Rahmen und Ergänzung. Der erste, der die Ueberschrift trägt »In der Wüste«, zeigt

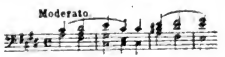
N. Gade »Die Kreuzfahrer«.

Digitized by Google

den Zug durch Weges Mühen ins Stocken gerathen; die Ansprachen Peters, des Eremiten, und das begeisternde Beispiel Rinaldo's fachen den Muth bald wieder an. Rinaldo ist, das zeigt diese Einführung im Werke, als die Seele der Kreuzfahrt gedacht. Jedoch nutzt die Dichtung, die eine fähige aber ungeübte Hand zeigt, dieses wichtige Motiv nicht weiter aus. Die Kreuzfahrer scheinen von den Gefahren, welche ihr Held durch Armida's Werben und ihre Zauberkünste läuft, nichts erfahren zu haben. Im dritten Theile, »Gen Jerusalem«, findet sich Rinaldo wieder beim Heere ein, ohne dass des Zwischenfalles gedacht wird. Er selbst entrichtet seine Busse ganz privatim in einer Soloscene, in deren Schluss die anmuthigen Marschweisen der vorbeiziehenden Pilger hineinklingen. Das Material zu gewaltigen Situationsbildern, zu Chorscenen in Händel'schem Geiste liegt im ersten und dritten Theile an mehr als einem Punkte lockend bereit. Gade muss äussere Gründe gehabt haben, der Aufgabe auszuweichen. Seine Musik ist überall anregend und poetisch belebt. Zu wirklicher Grösse erhebt sie sich im zweiten Theile in der Armidenscene. Eine ausgeführte Orchestereinleitung, zu der ein unheimlicher Höllenchor hinzutritt, zeichnet die dämonischen Reize der Stätte, wo die Zauberin weilt. Dann tritt Armida selbst auf, herrisch und furchtbar. Ihre liebliche Macht entfaltet sie erst später; am stärksten von dem Augenblick ab, wo die Sirenen herbeigerufen werden. Ihnen hat Gade wunderschöne Gesänge gegeben, anmuthig auf ruhigen Rhythmen dahin wogend, durch schmachtende Vorhalte lockend. Das sind nicht die Elfen Mendelssohn's, in dessen Schule Gade so häufig gestellt wird, sondern das klingt verwandt mit den Meermädchen in Weber's »Oberon«, mit den Rheintöchtern in Wagner's »Götterdämmerung«. Nach der ersten Begegnung zwischen Armida und Rinaldo kehren diese Sirenenchöre wieder und bilden in immer breiteren Formen, mit immer wärmerem Tone die Grundlage der Scene, das wesentlichste Element in dem Sinnesrausche, der sich um den

Digitized by Google

bedrohten Rinaldo ausbreitet. In dem Augenblick, wo er darin zu ersticken droht, wo der Ton Armiden's und ihrer Sirenen heiss und stürmisch wird, klingt plötzlich leise, wie von weiter Ferne, in die süsse Orgie von Orchester und Singstimmen die schlichte Weise:



hinein. Sie ist ein Bruchstück aus dem kräftigen Kreuzrittergesang, mit dem Rinaldo im ersten Theile des Werkes die zagenden Gefährten zum neuen Aufbruch fortriss. Es reisst jetzt Rinaldo selbst aus den Banden der Zauberin. So schön wie Gade die Reminiscenz eingeführt hat, führt er sie auch durch. Musikalisch endigt die Scene, hochdramatisch in der Wirkung, mit einem Entscheidungskampf zwischen den Themen der Sirenen und dem des Kreuzrittergesanges. Der Ausgang ist von der Stelle ab entschieden, wo Rinaldo auf die Worte »Wie ein Mahnruf« den frohbewegten Anfang des Ritterliedes einsetzt. Auch im dritten Theile kehrt dieser Gesang, als das gute Princip des Kuntwerks, wieder und krönt den Jubel, mit dem die Kreuzfahrer das erreichte Ziel begrüssen.

Unter den anderen Stellen, die durch den Ausdruck der Stimmung hervorragen, muss der Eingang der dritten Abtheilung hervorgehoben werden. Diese einfachen ruhigen, fromm gestimmten Tacte in C dur auf den Farben- und Gefühlsrausch der Verführungsscene folgend, wirken wie Morgenthau nach heisser Nacht. An solchen Zeichen ursprünglich poetischen Erfindens ist aber die ganze Partitur der »Kreuzfahrer« reich. Und desshalb muss es bedauert werden, dass das Werk, welches erst in den sechziger Jahren bekannt wurde, heute schon wieder aus den Aufführungen zu schwinden beginnt.

Derjenige Tonsetzer, dessen Name augenblicklich auf dem Gebiete des weltlichen Oratoriums vorherrscht, ist Max Bruch. Sein Talent für kräftige und glänzende Schilderung hatte sich in der Cantate schon längst bewährt, als er sich dem Oratorium zuwendete. »Frithjof« und »Schön Ellen«

Digitized by Google

werden noch lange genannt werden, wenn von den Werken die Rede ist, die am Besten von Freiheit und Heimath singen. Unter den höher gebildeten Componisten der Gegenwart ist Bruch die von Natur populärste Kraft. Seine Gabe, einfache Gedanken an zündender Stelle zu bringen, ist erstaunlich. Auch in der klaren, geradezu und bestimmt gehaltenen Form seiner Melodien kommt dieser volksthümliche Zug zum Ausdruck. Er erinnert hierin direkt an C. M. v. Weber. Doch verbindet sich bei Bruch nicht wie bei dem Componisten des »Freischütz« mit dem Volkston ein tief romantischer Geist. Seine Phantasie hat sich im Laufe der Zeit mehr und mehr auf die Gegensätze äusserster Schlichtheit und wuchtigen Prunkes zurückgezogen; die Vertiefung seiner Arbeiten und seines unleugbar von Grund aus starken Talentes ist ausgeblieben. Noch stärker als dieser Umstand drückt auf Werth und Wirkung der Oratorien Bruch's die Wahl und Behandlung ihrer Texte. Es sind Bilderreihen, durch einen Titel, durch den Namen eines Helden zusammengehalten; auf ein dichterisches Ziel im grösseren Sinne, auf die Entwickelung um einen Hauptcharakter, um ein Hauptereigniss, auf eine Beseelung durch eine leitende Idee ethischer Art verzichten sie. Ihre Zwecke sind in erster Linie musikalische.

Das erste der Bruch'schen Oratorien war der »Odysseus«, das letzte heisst »Achilleus«. Die Zeiten Heinrich Vossen's sind zwar in Deutschland vorbei, aber soweit sich unter unseren classisch Gebildeten musikalische Seelen befinden, haben diese gewiss den Oratorien Bruch's, die Homer'sche Hauptgestalten im Schilde führen, freundliches Interesse entgegengebracht. Die deutsche Kunst im Allgemeinen hat dem Hellenismus noch jüngst einen Preller, einen Anselm Feuerbach, verdankt. In der Musik speciell ist er zum Vater des Musikdramas geworden; Händel'n begeisterte er zu einigen der heitersten Gaben des Oratoriums; Gluck schuf auf dem Grunde griechischen Geistes seine erhabensten Schöpfungen. Von dieser inspirirenden Kraft des Griechenthums verrathen

Digitized by Google

die Bruch'schen Oratorien allerdings nichts. Nicht einmal ein besonderes und eigenes Colorit sondert sie von denjenigen Werken des Tonsetzers, welche auf nordischem Boden spielen. Es bleibt einer Summe schöner, musikalischer Gedanken überlassen, das Interesse an diese griechischen Oratorien Bruch's zu fesseln.

M. Bruch »Odysseus«.

Der »Odysseus«, der vom Jahre 1873 ab die Concertsäle fast aller bedeutenden Musikstädte Deutschlands und Englands, hie und da auch wiederkehrend, durchzogen hat, beruht auf einer geschickten Dichtung von P. W. Graff. Die Scenen, welche sie nach Homer's Epos wiedergiebt, sind in zwei Theile geschieden. Der erste umfasst die Zeit von Odysseus' höchster Noth; der zweite Rettung und Heimkehr.

Die erste Scene zeigt »Odysseus auf der Insel Kalypso«. Hermes, der Götterbote, ist auf der Insel erschienen und wird von den Nymphen über den Aufenthalt der Kalypso und den des Odysseus unterrichtet. Erst am Ende dieser Mittheilung lenkt Bruch in die ihr gehörigen Formen des Recitativs und zwar des Chorrecitativs ein. Den grössten Theil des Satzes hat er melodisch behandelt und im schönen dreistimmigen Frauenchor aufgebaut. Die zweite Stimme singt der ersten getreulich nach; die dritte nur ist als harmonische Füllstimme reizloser gehalten. Die freundliche Anmuth seiner Melodien machen aber diesen Nymphenchor zu einem der liebenswürdigsten Sätze des Oratoriums. An seinem Schluss ändert sich die Scene: Der einsame Odysseus singt seine Klage und seine Sehnsucht in einem Satze, der in seinem Gesammtton ernster Resignation, in einzelnen Wendungen der Melodie auch förmlich, an Bruch's schönen Gesang »Biterolf im Lager vor Akkon« erinnert. Zu dem Armen tritt jetzt Hermes und verspricht ihm im Auftrage von Zeus die Rückkehr in die Heimath. Die Olympier sind, so oft welche in Bruch's Oratorien vorkommen, musikalisch nicht weiter liebevoll behandelt. Trompetenklang ist das Einzige, was die Erscheinung des Hermes als eine ungewöhnliche erkennen lässt. Aber sehr hübsch lässt der

Digitized by Google

Componist bei den Worten: »So ziehe das Schiff denn hinab« in dem Orchester ein belebtes Motiv einsetzen, das die Gefühle froher, munterer Fahrt erweckt:

Dasselbe begleitet den Odysseus auch noch in der nächsten Scene, auf seinem Weg in die Unterwelt. Die Bilder vom Ruderschlag, vom Wogenrauschen und dem gleitenden Schiffe kehren überhaupt in der Musik des Oratoriums oft und in verschiedener Fassung wieder.

Die zweite Scene des Oratoriums: »Odysseus in der Unterwelt« wird Den enttäuschen, der von ihr einen ähnlichen dämonischen Eindruck erwartet, wie ihn Gluck mit der verwandten »Furienscene« in seinem »Orpheus« erreicht hat. Bruch hat seine Phantasie nicht auf ein Hauptbild concentrirt, sondern mit dem Dichter den musikalischen Reiz der Scene in dem Wechsel der Erscheinungen gesucht. Aus dem Chor der Schatten lösen sich nacheinander: Kinder, Bräute, Jünglinge; Teiresias erscheint, nach ihm die Mutter des Odysseus; in die Stimmen der Abgeschiedenen mischen sich die irdischen Klänge der Gefährten des Helden. Es ist eine Scene, die in ihrer Art ein phantastisches Genie ersten Ranges verlangt, eine Combination Schumann'schen und Berlioz'schen Talentes. Unter den einzelnen Stellen, welche Bruch wirksam hervorgehoben hat, ist der Einsatz des ersten Schattenchors besonders zu bemerken. Das plötzliche Gis auf das D dur, das pp auf das ff ist ein trefflicher Einfall. Das Beste jedoch, was der Componist der Scene abgewonnen hat, ist die Durchführung der Orchesterklage über das schmerzerfüllte Motiv:

Die dritte Scene, »Odysseus und die Sirenen«, wird von weichen, schmachtenden Gesängen ausgefüllt, zu denen sich Soli und Chöre der Frauenstimmen zusammenthun. Sie sind eigenthümlich ruhig gehalten, entwickeln aber eine ausserordentliche Klangschönheit. Die Wirkungen, welche die verführerischen Weisen auf

Digitized by Google

das Gemüth des Odysseus ausüben, hat der Componist nur andeutend wiedergegeben. Schöner und eindringlicher als die Musik der Sirenen ist der Chor der Gefährten des Odysseus, der ihr vorhergeht und wieder folgt. Die Melodie, welche bei den Worten: »Nun singet, Sirenen, den Zaubergesang« einsetzt, im technischen Grunde eine ideale Marschweise, gehört zu den Tongedanken, welche der Bruch'schen Musik eigenthümlich sind.

Der »Seesturm«, die letzte Scene des ersten Theiles, gehört mit dem »Gastmahl der Phäaken« zu den äusserlich glänzendsten Nummern des Oratoriums. Sie schildert den Aufruhr der Elemente mit dem Aufgebot aller Mittel und bildet in ihrem betäubenden Effect ein Seitenstück zu dem »Gewitter« der »Jahreszeiten« Haydn's, zu dem Bilde vom Einsturz des Thurmes, welches Rubinstein im »Thurm zu Babel« giebt, zu der Schilderung der Verstossungsnacht in Liszt's »Elisabeth«. Sie theilt mit diesen musikalischen Gemälden auch den Reichthum an einzelnen Episoden; namentlich den Blitz hat Bruch reich bedacht. Sehr rührend hebt sich aus dem Wettergraus die klagende Stimme des Odysseus, sein »Weh' mir« mit dem grossen Gesangton. Einen zweiten wohlthuenden Ruhepunkt bietet das Erscheinen der Leukotea, wenn auch ihre Figur nicht zu ihrem eigenen Rechte kommt. Der schönste Theil der Scene ist ihr Abschluss, »Giesse, Athena, ihm .... auf die Augen süssen Schlaf«. An ihm vereinigt sich Alles zu einer grösseren Wirkung: die architektonische Stelle, die er einnimmt, der innere Gehalt seines Hauptthemas und das echt Bruch'sche Gepräge dieses Themas. »Salamis« und die anderen Cantaten des Componisten bieten solch' gehaltvolle und auf's Einfachste gestaltete Melodien, auf diatonischen Harmonien ruhend und durch Hauptintervalle markirt, in Menge.

Jetzt, wo Odysseus aus der grössten Gefahr gerettet ist, wirft der Dichter zum ersten Mal einen Blick auf die Heimath des Helden. Die fünfte Scene des Oratoriums, die erste seines zweiten Theiles, führt uns zur Gattin des

Digitized by Google

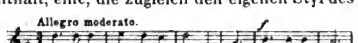
Odysseus und schildert in einem zweitheiligen Satze: »Penelope's Trauer«. Das Oratorium enthält überhaupt nur zwei Scenen, in denen auf Chorsätze und Ensembleformen verzichtet ist, und beide gehören der Penelope. Die hier zunächst in Betracht kommende beginnt mit einem Recitativsatz, in dem die unglückliche Frau ihr hartes Loos schildert: »Zuerst verlor ich den herrlichen Gatten .... und jetzt auch rafften den Sohn die Stürme dahin«. Die Scene spielt am Morgen. Penelope's erste Worte begrüssen den »hellstrahlenden Tag« und das Licht, das die Schlummernde geweckt hat. Bruch hat die Gelegenheit, die Scene romantisch zu beleuchten, unbenutzt gelassen und sich darauf beschränkt, ohne den äusseren Hintergrund zu berühren, ein Bild von der Stimmung der Penelope zu geben. Die Sängerin selbst hält sich bis an den Schluss des Recitativs vorwiegend declamirend; dafür singen die Instrumente: ihr klagendes Motiv

scheidet die einzelnen Sätze der Penelope. Der zweite Theil der Scene ist ein geschlossenes Arioso. Es beginnt in feierlichem Gebetscharakter und bringt am Schlusse eine Stelle von ausserordentlicher Wärme des Gefühles. Sie tritt mit den Worten »O, so gedenke nun dess« ein, mit denen die Mutter die Götter um Rettung des Sohnes bittet und kehrt dann wieder bei: »Gieb ihn der trauernden Gattin zurück«. Wie diese erste Penelopescene, so gehört auch die andere zu den dankbarsten und gehaltreichsten Beiträgen des neueren Sologesanges, und beide werden mit Recht von unseren Altistinnen gern und oft zum Einzelvortrag in gemischten Concerten gewählt. Diese zweite Penelopescene ist an die Stelle unmittelbar vor der Heimkehr des Odysseus gesetzt. Sie zeigt »Penelope ein Gewand wirkend« wieder ohne jede Andeutung der äusseren Situation. Die Kraft der Musik ist ausschliesslich auf den edlen und nachdrücklichen Ausdruck von Sehnsucht und Klage gerichtet. An der Hauptstelle des Satzes: »O kehre, Odysseus (zu ergänzen »zurück«), eh' meine Hände vollenden dies Kleid« ruht die Melodie auf dem-

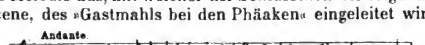
Digitized by Google

selben Motiv, mit welchem die Instrumente den Recitativtheil der ersten Penelopescene beherrschten. Die Form dieser Scene schliesst an das alte Schema der dreitheiligen Arie an.

Zwischen diesen beiden Penelopescenen liegen die beiden freundlichsten Bilder des Oratoriums: »Nausikaa« und »Das Gastmahl bei den Phäaken«. Nausikaa und ihre Gespielinnen sind in munteren Weisen gezeichnet, in die sich auch — für Bruch bezeichnend — ein Anklang an Kraft und Entschlossenheit mischt, dessen sich waffenfrohe Jünglinge nicht zu schämen brauchten. Die grösste Anmuth entwickeln in dem einleitenden Theile der Scene die Zwischenspiele des Orchesters. Die Reden des Odysseus nehmen von dem Eintritt des Es dur einen schönen, weichen Ton an. Namentlich ist die Stelle bei den Worten: »Dir die Knie zu umfangen« ausgezeichnet. Der Dialog zwischen ihm und Nausikaa endigt in einem zweistimmigen Satz, dessen Anfang eine der eindringlichsten Melodien des Oratoriums enthält, eine, die zugleich den eigenen Styl des Componisten treffend veranschaulicht:



Sein specifisches Talent für Refrainmotive hat Bruch auch im »Odysseus« wiederholt bewährt. Mittels dieser besonderen Gabe ist es ihm gelungen, Homerische Sentenzen mit einer entsprechend gemeinverständlichen Musik wiederzugeben, ohne der Trivialität ganz zu verfallen. Unter den hierher gehörigen Stellen zeichnet sich namentlich die Melodie aus, mit welcher der Schlusstheil der folgenden Scene, des »Gastmahls bei den Phäaken« eingeleitet wird:



Sie kehrt am Schlusse des ganzes Werkes, am Ende seiner letzten Scene wieder, wie, um daran zu erinnern, dass eine ähnlich tragende Idee dem Oratorium vom Beginn an hätte einverleibt werden können. Den Beginn der Phäakenscene bildet ein Chorsatz über ein Thema, das

Digitized by Google

wieder Bruch's musikalische Natur äusserlich und innerlich zu beleuchten sehr geeignet ist. Wieder wie bei den Nausikaamelodien finden wir an ihm die Neigung des Componisten, mit Kraft zu sprechen, auch da, wo Stimmung und Situation einen milderen Ton voraussetzen lassen. Den Glanzpunkt der Scene bietet der »Gesang der Rhapsoden«, ein melodisch ziemlich armer Unisonosatz der Männerstimmen, den aber das Streichorchester durch die durchgeführte Spielart des pizzicato und auch mit freundlichen Refrainmotiven reizend belebt. Einen Zug feinsinniger Auffassung bietet am Schlusse dieses Abschnittes die Stelle, wo Odysseus sich zu erkennen giebt. Der schlichte, ganz unvorbereitete, von jedem theatralischen Pathos freie Eintritt der Worte: »Ich bin's, bin Odysseus« muss zu den tiefsten und innerlichsten Wirkungen des Oratoriums gerechnet werden.

In der Scene der »Heimkehr« fesselt der kurze Männerchor, mit dem die Bootsmannschaft den Anbruch des Morgens begrüsst. In der letzten Scene, dem »Fest auf Ithaka«, überwiegt der äussere Freudenklang der Chöre. Der Abschnitt, auf welchen man in erster Reihe gespannt ist, die Begrüssung der endlich wieder vereinten Gatten, ist musikalisch etwas zurückhaltend wiedergegeben. Ein feierliches Achtelmotiv des Orchesters scheint einen Blick auf die zurückliegende gramvolle ernste Zeit zu werfen. Dieses Instrumentalthema, das Jedermann Schumannisch vertraut anspricht, bildet auch den wichtigsten Theil des Vorspiels, welches das Oratorium einleitet.

M. Bruch »Achilleus«.

Der »Achilleus«, welcher im Jahre 1885 zuerst bekannt wurde, steht sowohl in seiner dichterischen als in seiner musikalischen Anlage über dem »Odysseus«. Der Componist hat in grösseren Formen gruppirt und seine Gruppen schärfer getrennt. Namentlich die reichere Verwendung des einfachen Recitativs hat sich für diesen Zweck sehr vortheilhaft erwiesen. Der Vorsprung in der Anschaulichkeit, welchen der »Achilleus« vor dem »Odysseus« durch die Linienführung besitzt, wird durch eine glückliche und durchdachte Farbengebung noch vergrössert. Die

Digitized by Google

Absicht, durch Reichthum des Colorits zu wirken, ist in der Instrumentalpartie des Orchesters vielfach zu erkennen; in dem Gesangtheile kommt sie durch Doppelchöre und andere Formen gesteigerter Vielstimmigkeit zum Ausdruck.

Die Dichtung, von H. Bulthaupt, nach Motiven der »Ilias« verfasst, hat jenen Hauptabschnitt aus dem Leben des Achilleus zum Gegenstand, in welchem der Held, nach langen Jahren des Grollens und der Unthätigkeit, wieder in den trojanischen Krieg eingreift und Hektor, den Hauptgegner der Griechen, fällt. Bulthaupt führt zu diesem Punkt in einer reichen und wechselvollen Darstellung: Griechen und Trojaner, Menschen und Halbgötter sind in ihre Kreise gezogen; frei und natürlich wendet sie sich von einer Staatsaction zu einer Familienidylle, von der Leidenschaft in Rede und Stimmung zum Ausdruck zarter Gefühle. Unter den äusserlich bewegten Scenen ragt die des Einganges hervor, in welcher im griechischen Lager über Rückzug oder Fortsetzung des Krieges entschieden wird. Sie ist ausserordentlich effectvoll dramatisch entwickelt. Unter den rührenden Abschnitten der Dichtung steht der Abschied obenan, den Hektor und Andromache von einander nehmen. In der Scene, die den Zweikampf zwischen Achilleus und Hektor und den Tod des letzteren enthält, treten die Helden selbst nicht redend auf. Sie kommen dem Publicum garnicht einmal zum Gesicht: sondern die Chöre, Trojaner und Griechen abwechselnd, erzählen in dem erregten Ton des unmittelbaren Zuschauers die Vorgänge. Mit breitem Siegesgesang der Griechen schliesst der zweite Theil des Oratoriums. Der dritte Theil zeigt uns den Achilleus zum letzten Male in der traurigen und zugleich so herzlichen Scene, wo der alte Priamus kommt, den Leichnam seines Sohnes von dem Sieger zu erbitten. Nach ihr setzt sogleich der Epilog des Chores ein, das Ende des Achilleus pathetisch andeutend, nicht beschreibend. Jener Hauptscene geht die Klage der Andromache vorher. Den Eingang vom letzten Theil

Digitized by Google

des Oratoriums bildet: »die Leichenfeier des Patroklos«. Sie hebt mit Trauerchören an, die durch Recitative und Klagegesänge des Achilleus geschieden sind, und geht dann in einen Instrumentaltheil über. In ihm schildert das Orchester die Wettspiele, die zu Ehren des Patroklos veranstaltet werden, mit Sätzen pantomimischer Musik. Es ist diejenige Stelle des Oratoriums, die die grösste Verwunderung erregen muss. Ballet im Oratorium?

Wie schon der Anlage der Musik im »Achilleus« Anerkennung gezollt werden muss, so lässt auch die Ausführung der Ideen erkennen, dass der Componist ernst gearbeitet hat. An wirklich guter musikalischer Erfindung ist jedoch der »Odysseus« nicht erreicht. Den geistvollsten und frischesten Eindruck hinterlässt die erste Scene, namentlich durch die Verwendung der Trompetenfanfaren, die den Reden der Herolde vorausgehen. Durch Gehalt von Phantasie und Empfindung hervorragende Punkte finden sich in der ersten Scene des »Achilleus« an der Stelle: »Dort bin ich ein König«. Sie zeigt das Talent des Componisten für Refrainmotive von Neuem. Die erste Scene der Andromache, mit welcher der zweite Theil des Oratoriums eröffnet wird, hat mit den Penelopescenen des »Odysseus« eine verwandte Trauerstimmung: im Ausdruck der Grundempfindungen ist sie schwächer, aber durch einen Zusatz romantischer Elemente in der Einkleidung überholt sie jene Seitenstücke. In der als Dichtung hervorragend schönen Scene, wo Priamos bei Achilleus bittet, zeichnet sich der Eintritt des Duetts aus: »Lass deiner Augen tröstliche Milde«. Die Stimmen singen im Canon. Wie »Achilleus« im Ganzen mit dem »Odysseus« verglichen eine Annäherung an die Romantik bemerken lässt, so enthält diese Scene eigens Wagner'sche Töne. In den Chören sind die Vorbilder, die erkennbar hervortreten: Händel und Mendelssohn. Die Dichtung zieht den Chor überall herbei, wo er nur halbwegs verwendet werden kann und der Componist giebt seiner Vorliebe für den Chorsatz unverhohlenen Ausdruck. Es ist nicht zu leugnen, dass die Hauptfiguren der Dichtung, Achilleus mit,

Digitized by Google

von dem starken musikalischen Gefolge in den Schatten gedrängt werden. Quantitativ und qualitativ überwiegen die Chöre. Zu den innerlich gesegnetsten unter den Chorsätzen des Oratoriums gehört der Prolog. Bruch's »Achilleus« ist seit Löwe's »Huss« wieder das erste Oratorium, in dem wir dieser sehr passenden und vortheilhaften Form der Einleitung begegnen. Zwei noch wenig bekannt gewordene weltliche Oratorien jüngerer Componisten, die um dieselbe Zeit wie Bruch's »Achilleus« entstanden, beginnen ebenfalls mit Prolog. Es sind der »König Rother« des Stuttgarter Krug-Waldsee und »Sigurd« von dem Hamburger Arnold Krug. Die Dichtungen beider Chorwerke hat Ph. Souchay verfasst.

Krug-Waldsee »König Rother«. A. Krug »Sigurd«.

Zwischen »Odysseus« und »Achilleus« stehen zwei andere grosse oratorische Werke Bruch's: sein »Arminius« und seine Composition des »Liedes von der Glocke«. Der »Arminius« ist nur durch ganz vereinzelte Aufführungen bekannt geworden; dagegen hat das »Lied von der Glocke« eine vollständige Concerttour aufzuweisen.

Schiller's »Glocke«, wie wir kurz sagen, hat die Musiker mehr als einmal gereizt. Die von A. Romberg ist eine der ältesten und bekanntesten Compositionen des berühmten Gedichtes. Neuerdings hat C. Stör zur »Glocke« eine mit verbindendem Text vorzutragende Orchestermusik geschrieben, die an liebenswürdigen, kleinen reizenden Tonbildern sehr reich ist. Bruch war der Erste, der die »Glocke« in der Form eines Oratoriums behandelte; vor Kurzem erst hat er in B. Scholz einen Nachfolger und Rivalen erhalten. Jeder Musiker steht bei der Composition der »Glocke« zwei Schwierigkeiten gegenüber. Die Schiller'sche Dichtung ist nach zwei Punkten hin für die Musik unerreichbar: in der Gedankenwucht ihrer Verse und in der Fülle ihrer Bilder. In ersterer Beziehung gleicht sie dem »Faust« von Goethe, dessen Dialog in Töne zu fassen noch Niemandem gelungen ist und Niemandem gelingen wird. So verlieren auch die schönsten Sprüche der »Glocke«, hintereinander abgesungen, ihre geistige Bedeutung vollständig. Sie sind einer Musik zu viel, die mit dem Tempo

M. Bruch »Das Lied von der Glocke«.

Digitized by Google

des Gedichtes Schritt halten soll. Jeder einzelne in ein ausgeführtes Tongedicht gefasst — das wäre etwas Anderes! Und ganz ähnlich verhält es sich mit den Bildern, welche die Schiller'sche »Glocke« der Phantasie entgegenbringt. Der Componist kann an dem Besten nur naschen; die Abschnitte zum Verweilen wird er sich nach seiner individuellen Begabung aussuchen. Jedes Oratorium über »die Glocke« ist zum Bruchstück verurtheilt und als solches muss auch die Composition Bruch's beurtheilt werden. Der Hörer muss sich an unleugbare Schönheiten der im Ganzen rasch und bequem entworfenen Composition halten und mit ihnen begnügen. Als solche ist zunächst die Einleitung zu bezeichnen, in der die Worte des Mottos »Vivos voco« in liturgisch feierlichem Ton gesungen werden. In ihrer Art als hervorragende Bilder folgen dann der Chor »Denn mit der Freude Feierklange«, der kurze Orchestersatz, welcher nach dem Recitativ »Die Jahre fliegen« den munteren Lebensgang des Jünglings schildert, das liebliche Sopransolo, welches von den »Locken der Bräute und dem »Glanz des Festes« erzählt. In dem Chor »Der Mann muss hinaus« wirkt der Mitteltheil »Und drinnen waltet« schön contrastirend. In der Scene »Und der Vater mit frohem Blick« ist die geheimnissvolle Haltung des zum Schluss einsetzenden Chorunisonos »Doch mit des Geschickes Mächten« bemerkenswerth. Die Schilderung des Brandes schliesst ebenfalls mit einer sehr innigen Wirkung, indem bei den Worten »Hoffnungslos weicht der Mensch« die aufgeregten Klänge einem einfachen Trauerton Platz machen. Die Schlusszeilen des ersten Theiles »Ihm ist ein süsser Trost geblieben« sind in der Composition durch die sorgfältig ausgearbeitete und wohlklingende Stimmführung ausgezeichnet.

Im zweiten Theile erregt der Chor der Grabscene »Von dem Dome« zunächst tiefere Aufmerksamkeit. Als eine anmuthige Einlage, als eine Art Scherzo mit Gesang stellt sich dann der Basssatz: »Wie im Laub der Vogel« dar. Die Composition der Worte »Heil'ge Ordnung etc.«

Digitized by Google

bildet einen der bedeutendsten und sinnlich reizendsten Theile des Oratoriums. In dem darauf folgenden Terzett »Holder Friede« fesselt in der Instrumentalpartie die Einflechtung des Weihnachtsliedes »Stille Nacht, heil'ge Nacht«.

Den nächsten Platz in der Aufmerksamkeit des Publicums hat G. Vierling mit seinen weltlichen Oratorien gefunden. Das erste, »Der Raub der Sabinerinnen«, hat zahlreiche, das zweite, »Alarich«, einige Aufführungen erlebt. Beiden Werken liegen ideenreiche und klar geführte, dramatisch geformte Dichtungen Arthur Fitger's zu Grunde. Mit Bruch, dem er an Reichthum und Eigenart der Erfindung nachsteht, begegnet sich Vierling in einer äusserlichen Richtung und Auffassung der Kunst. Seine Oratorien enthalten breite Partien lediglich decorativer Musik, zu welchen der Dichter durch Einschaltung von Wettrennen, Trinkgelagen und Festscenen die Unterlage hat schaffen müssen. Man begegnet in Vierling's Oratorien dem unruhigen und effectbedürftigen Geiste Meyerbeer's. Seine Chöre besitzen einen grossen Vorzug in ihrer guten Gesangnatur und halten mit ihrer geschmackvollen Verwendung colorirender Elemente in den Themen der vorzugsweise declamirenden Praxis der Gegenwart ein beachtenswerthes Muster vor. G. Vierling. »Der Raub der Sabinerinnen«. »Alarich«.

Von anderen Tonsetzern, die zu einer allgemeinen Anerkennung noch nicht gelangt sind, mögen hier C. Lorenz und A. von Goldschmidt erwähnt sein. Lorenzen's »Otto der Grosse« ist eine gehaltvolle, reife, künstlerisch vornehme Composition; Goldschmidt's »Sieben Todsünden« ein aus der Art demonstrativ heraustretendes Werk. Der Text, eine Dichtung Robert Hamerling's, setzt seit langem wieder zum ersten Male die Welt der allegorischen Schattengestalten und Gespenster in Bewegung. Die Musik operirt keck mit Wagner'schen Ideen und erregt, namentlich durch die Hartnäckigkeit, Verwunderung, mit welcher in ihrer Harmonieführung an dem Versuche festgehalten wird, die Dissonanz zur C. Lorenz. A. v. Goldschmidt.

Digitized by Google

Grundlage des Accordwesens zu machen und ein so scharfes, vielsagendes Ausdrucksmittel als gewöhnliche Scheidemünze auszuwerfen.

Das weltliche Oratorium ist bis zur Stunde noch ein wesentlich deutsches Produkt. Von den ausländischen Tonsetzern, die den Versuch mit aufgenommen haben, erregt Peter Benoit in Antwerpen das Hauptinteresse. Seine Werke, unter denen »Die Schelde« das bedeutendste ist, vertreten zum ersten Male in einem grossen von neudeutschen Elementen durchdrungenen Style eine national-vlämische Musikrichtung; technisch als eigenartige Erscheinung kennenswerth, menschlich erfreulich als Beweise, dass auch die Tonkunst den geistigen Bewegungen in Zeit und Volk zu folgen und zu dienen vermag.

P. Benoit.

Digitized by Google

Vierter Abschnitt.

Weltliche Cantaten, Balladen, Schauspielmusiken, Choroden aus neuerer Zeit.

Eine wesentliche Ergänzung findet das weltliche Oratorium in der reichen Literatur von Chorcantaten, welche im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden ist. Diese Chorwerke umfassen verschiedene Dichtungsarten: betrachtende und beschreibende Oden, Balladen und kleine Dramen. Die dramatische Poesie ist ausserdem im Concert noch durch einige Werke vertreten, welche die Musik zu Schauspielen mit verbindendem Texte geben.

Die alte dramatische Gratulationscantate, der wir noch bei S. Bach begegnen, verschwand in Deutschland mit der italienischen Oper, aus der sie hervorgegangen war. Ihre Stelle nahm mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts in den Concerten in erster Reihe die Ode für Chor ein. Die Ode war von England aus das dichterische Modekind der Zeit geworden und hatte in Deutschland, namentlich durch Klopstock's Arbeiten, allgemeine Beliebtheit und Pflege gefunden. Die Musiker wendeten sich ihr bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu, übertrugen sie zunächst in die einfache Form des Liedes mit Clavier, suchten dann aber bald nach neuen Satzformen, die sich dem metrischen Organismus der Dichtung ungezwungen fügten. Gegen Ende des Jahrhunderts fing man an, die Ode zu Chorwerken zu benutzen. Besonders gern componirte man solche Oden, die die Tonkunst selbst

Digitized by Google

feierten; das Beispiel Händel's mochte für diesen Vorgang massgebend sein. Wir haben eine ganze Reihe von heute veralteten Choroden »an die Musik«; Leidesdorf's »heilige Cäcilia«, Vogler's »Lob der Harmonie«, Schuster's »Lob der Musik«, die der Zeit nach nahe beieinander liegen, waren die verbreitetsten Exemplare der Gattung. Auch Beethoven war der Ode sehr zugethan. Seine »Chorphantasie« und seine »Neunte Sinfonie« sind Versuche, für die dem pathetischen Gemüthe des Tonsetzers hochstehende Dichtungsart einen neuen und majestätischen Musikstyl zu gewinnen. In der Form einer einfachen, zweitheiligen Cantate hat Beethoven Goethe's »Meeresstille und glückliche Fahrt« in Töne gesetzt. Die Musik, welche im Concert zuweilen, wenn auch nicht häufig erscheint, giebt die beiden Begriffe des Titels in scharf contrastirenden Bildern wieder. Die Meeresstille wird durch ein Sostenuto veranschaulicht, das, hochfeierlich gestimmt, sich geheimnissvoll und fremdartig von der Stelle bewegt. Es enthält viele malerische Bestrebungen; die Oede der regungslosen Wasserfluth deuten leere Harmonien und merkwürdige Verdoppelungen der Chorstimmen an: in einzelnen Stellen schreitet die Musik im Staccato tappend dahin: das Wort »fürchterlich« kommt im dunklen Accord: bei »Weite« setzt ein erschreckendes Fortissimo ein, das Bässe und Soprane nach äusserster Tiefe und Höhe auseinanderjagt. Das lange a der Soprane ist eine gefürchtete Stelle. Den Uebergang zur »glücklichen Fahrt«, die in einem Allegro, $^6/_8$-Tact, wiedergegeben ist, bilden bewegte Achtelgänge, die, leise beginnend, stärker und voller werden. Der Chor singt »die Nebel zerreissen« sofort im Tone des Triumphes und jener jubelnden Erregtheit, wie sie sich auf Rhythmen, die vor Freude zu zittern scheinen, bei Beethoven gern äussert. Die Schlusssätze der 5. und 9. Sinfonie bieten instrumentale Beispiele; unter den Gesangscompositionen enthalten die »Adelaide« im letzten Theile und der Liederkreis »An die entfernte Geliebte« ähnliche Motive. Zarte Stellen bringt der zweite Theil unserer Chorode bei den Worten »Es säuseln die Winde«.

L. v. Beethoven »Meeresstille und glückliche Fahrt«.

Digitized by Google

Oden liegen auch den beiden Cantaten zu Grunde, welche Beethoven noch in Bonn auf den Tod Joseph's des Zweiten und zur Thronbesteigung Leopold's des Zweiten componirte. Diese Cantaten, die aus Chorsätzen und Sologesängen bestehen, sind erst vor einigen Jahren wieder zum Vorschein gekommen und im Ergänzungsband der Gesammtausgabe der Werke Beethoven's*) veröffentlicht worden. In der Trauercantate auf Joseph II. ist der Eingangschor »Todt, stöhnt es durch die öde Nacht« und die Sopranarie »Da stiegen die Menschen an's Licht« von eigenem Werth. Die Leopold's-cantate hat nur historisches, biographisches Interesse. L. v. Beethoven Bonner Cantaten.

Die Gattung der Schauspielmusiken mit verbindendem Text vertritt ebenfalls Beethoven als der Früheste im heutigen Concert mit seinen »Ruinen von Athen«. Dem Ursprung nach weit in's Mittelalter und vielleicht ins classische Alterthum zurückreichend, hatte diese Art dramatischer Musik nach der Entstehung der Oper bedeutend zurücktreten müssen; sie war aber niemals vergessen worden, namentlich von den Franzosen nicht. Die Ehre, ins deutsche Concert herübergezogen zu werden, erfuhr wohl zuerst Christian Schulz, dessen Composition zu Racine's »Athalia« vom Jahre 1787 ab wiederholt im Gewandhause zu Leipzig erschien. L. v. Beethoven »Die Ruinen von Athen«.

Die Musik zu den »Ruinen von Athen« entstand im Jahre 1811; das Kotzebue'sche Schauspiel, zu welchem sie gehört, bildete das Schlussstück der Festaufführung, mit welcher im Februar 1812 das neue deutsche Theater in Pest eröffnet wurde. Es ist ganz nach dem Recept gedichtet, nach welchem in der Zeit der italienischen Oper die theatralischen Serenaden, Academien, Prologe, die Licenzen und verwandten Stücke angelegt waren: Minerva erwacht in einer Höhle des Olymp aus dem zweitausendjährigen Schlaf, mit dem sie — eine Brünhild, ein Dornröschen, auf griechischen Boden versetzt — vom Jupiter bestraft worden ist. Vom Mercur begleitet, eilt sie nach den

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

ihr von früher lieben Stätten: Athen und Rom. Ueberall Barbarei. Die Cultur und die Musen endlich wieder zu finden, gelingt ihr in Ungarn. Unter den Musikstücken, mit welchen Beethoven dieses Festspiel ausstattete, haben der Marsch und Männerchor der Derwische »Du hast in deines Aermels Falten«, ein durch die wilde, lärmende Triolenfigur fast gespenstisch wirkendes Stück, ferner der unbeschreiblich possirliche und effectvolle »türkische Marsch« und drittens der mit Marsch verbundene Wechselchor der Priester und Priesterinnen Thaliens allgemeine Popularität erhalten. Die ganze Composition im Concertsaal zu bringen, nimmt man mehr und mehr Abstand; schon wegen des untergeordneten Charakters der Dichtung, zu der sie gehört. Für die Ouvertüre hat sich Beethoven absichtlich ziemlich bescheidene Ziele gesetzt, weil »Die Ruinen von Athen« »als Nachstück gegeben wurden«. Beethoven schreibt das selbst an seinen Bruder Johann. Als er den grössten Theil der Musik zehn Jahre später zur Einweihung des Josephstädter Theaters in Wien wieder benutzte, trat an ihre Spitze eine richtige Beethoven'sche Tondichtung, die Ouvertüre »zur Weihe des Hauses«.

Wie Beethoven, ausser den »Ruinen von Athen«, noch mehrere Compositionen zu Schauspielen geschrieben hat — die »Egmontmusik« ist darunter die bekannteste — übernahmen in früheren Jahrzehnten alle bedeutenderen Componisten sehr gern und häufig solche Gelegenheitsarbeiten für das Theater. Mozart ist hier vertreten mit seinem »König Thamos«; C. M. v. Weber mit der »Preciosa«; Fr. Schubert mit der »Rosamunde«. Im Concerte spielen diese drei Werke eine unbedeutende Rolle; die ansehnlichsten Chöre unter ihnen enthält der »König Thamos«.

Mozart »König Thamos«. C. M. v. Weber »Preciosa«. F. Schubert »Rosamunde«.

Einer der letzten und berühmtesten Ausläufer der früheren Odenzeit ist die Composition der Schiller'schen »Glocke« von Andreas Romberg. Das Werk, welches sich noch bis in die Neuzeit hinein in kleineren Orten gehalten hat, verdankte seine grosse Verbreitung in erster Linie dem Umstande, dass es die erste Musik zu dem berühmten und von Hoch und Niedrig geliebten Gedichte

A. Romberg »Glocke«.

Digitized by Google

war. Der Styl ist durchweg leicht: die Partien des Gedichtes, in denen eine bewegte Empfindung lebt, sind in den Solo- wie in den Chorsätzen am glücklichsten getroffen. Am schwächsten ist die Composition in den beschreibenden Abschnitten. Sie schleicht hier in dem weinerlichen Tone hin, der Jahrzehnte lang der deutschen Vocalcomposition eigenthümlich war, in jenem merkwürdigen Ton grundloser Traurigkeit, von dem Heine singt »Ich weiss nicht, was soll es bedeuten«. Ein besonderes Denkmal jener traulich schläfrigen Zeit ist »der Meister« in dieser Romberg'schen »Glocke«. Wie der alte Dessauer wiederholt er immer dieselbe Melodie. Dem Recitativ geht Romberg aus dem Wege und wählt überhaupt die Form mehr aus Bequemlichkeitsrücksichten und äusserlichen Gesichtspunkten als nach inneren Gründen. Eine einzige Declamationsprobe genügt um den Grad von Geist zu veranschaulichen, welcher auf die Composition verwendet worden ist: »Denn wo das Strenge — mit dem Zarten — wo Starkes sich — und Mildes paarten. da giebt es einen guten Klang!«

Einen viel höheren Kunstwerth als diese »Glocke« besitzt ein anderes Chorwerk, das zu den Lieblingscompositionen unserer Grosseltern gehörte. Das ist »der Bergmannsgruss« von A. F. Anacker, einem der eifrigsten Beethovenianer, die in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts in Deutschland existirten. Anacker's »Bergmannsgruss«, der vor fünfzig Jahren, in Sachsen wenigstens, allgemein bekannt war und auf dem Erzgebirge, insbesondere in seinen eingänglichsten Nummern (»Kinderchor«, »Grubenlied«, »Silberblick«) fast Haus für Haus auswendig gesungen wurde, ist heute noch vollständig lebensfähig. Diese bescheidene Cantate überwiegt mit ihrem Gehalt an Gemüth, Phantasie und allgemeiner Geschmacksbildung viele dickleibige Oratorien aus jüngster Zeit. Eigentliche musikalische Originalerfindung besitzt Anacker wohl nicht; seine Motive sind aus der Periode Haydn-Weber geschöpft, aber er führt seine Ideen mit innerem Antheil aus, mit der Wärme des eigenen Herzens,

F. Anacker »Bergmannsgrusse.

Digitized by Google

und belebt die Schilderung mit ungesuchten, einfachen malerischen Zügen; ein voller Poet, der sich bis zu erschütternden Wirkungen und zu einem grossen Dramatiker zu erheben weiss. Den Beweis hierfür giebt die Hauptnummer der Composition: das »Grubenlied«. Auch die Dichtung des »Bergmannsgrusses« ist eine schöne und doch einfache Erfindung, aus dem Leben gegriffen und tief ergreifend. An verschiedenen Punkten verwendet sie die Form des Melodram.

S. Neukomm. Von Choroden, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts allgemeiner bekannt waren, ist noch S. Neukomm's »Hochgesang an die Nacht« hervorzuheben. Er bildet mit seinen schönen warmen Melodien ein würdiges Seitenstück zu dem freundlich pathetischen »Ostermorgen« des allzu schnell vergessenen Componisten.

Die dramatische Cantate verdanken wir unserm grossen Goethe und seinen drei Dichtungen: »Die erste Walpurgisnacht«, »Rinaldo«, »Idylle«. Goethe scheint um einen Titel für diese dramatischen Arbeiten verlegen gewesen zu sein; er nannte sie »Gespräche in Liedern«. Aber daraus geht hervor, dass er sich vollkommen bewusst war, eine neue Art Poesien geschaffen zu haben. Die alte Huldigungscantate der Italiener war etwas ganz anderes; auch von den dramatischen Solocantaten des späteren 18. Jahrhundertes, wie Haydn's »Ariadne auf Naxos«, sind diese dramatischen Cantaten Goethe's wesentlich verschieden. Jene Solocantaten beschränkten sich auf eine einzige Scene: die Goethe'schen Cantaten sind zusammengedrängte Opern; sie geben nicht blos eine Hauptscene, sondern auch die Exposition dazu und einen vollen Abschluss, eine Lösung. Zelter war der erste Musiker, dem etwas von diesen Cantaten in die Hand kam. Im August 1799 schickte ihm Goethe die »Walpurgisnacht«; doch kam die Composition nicht zu Stande. Den »Rinaldo« hat zuerst P. v. Winter im Jahre 1811 für den Herzog Friedrich von Gotha in Musik gesetzt. Die »Idylle« ist leer ausgegangen.

Für die allgemeine musikalische Praxis gewann

Digitized by Google

Goethe's Idee erst viel später Leben und zwar durch Mendelssohn's Composition der »Walpurgisnacht«.

F. Mendelssohn »Walpurgisnachte.

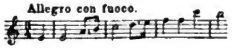
»Die Walpurgisnacht«, unter den drei Cantaten die musikalisch günstigste, bringt einen Abschnitt aus dem Kampfe zwischen Heidenthum und Christenthum zur Darstellung. Goethe hat die Schilderung eines ganzen langen Zeitlaufes in einen einzigen Vorgang zusammengedrängt: die Feier der Walpurgisnacht durch das Heidenvolk. In echter Dichtergrösse hat sich Goethe bei der Ausführung dieser Schilderung zum Anwalt der untergehenden Welt gemacht. Alles Licht im Werke fällt auf die Druiden und das Heidenvolk, auf seine frische, ungekünstelte Naturreligion, auf seine Begeisterung, auf seine List, seinen Muth und seine Noth. Sie feiern einen halb grossartigen, halb lustigen Triumph über die Christen. Diese zeigen sich nur aus der Ferne: grausam, feig' und memmenhaft. Goethe nannte das Gedicht in einem Briefe, den er in seinem letzten Lebensjahre an den jungen Mendelssohn richtete: »hoch symbolisch intentionirt«. Denn — heisst es darin — es muss sich in der Weltgeschichte immerfort ereignen, dass ein Altes Gegründetes durch auftauchende Neuerungen gedrängt .... werde.

Die Musik gehört zu Mendelssohn's bedeutendsten Arbeiten. Eine blühende, flotte, in grossen Zügen scharf scheidende und treffende Erfindung zeichnet sie aus, ein jugendlicher Puls belebt sie; in dem munteren Fluss der Formen, dem leichten Gesammtton weht ein Hauch antiken Geistes. Die Mehrzahl der Nummern wurden schon auf der ersten italienischen Reise des Componisten entworfen. Wie bei so manchem seiner künstlerischen Landsleute, regte sich auch in dem jungen Mendelssohn die deutsche Seele, die Erinnerung an unsere dunklen, heimlichen Wälder, besonders stark und schöpferisch unter dem fremden Himmel und mitten in dem lauten Getriebe der Südländer. Vollendet wurde das Werk erst später, die erste Aufführung fand im Jahre 1843 statt.

Die Ouvertüre gehört unter die zuletzt fertig gewordenen Stücke. Sie schildert in der üblichen dreitheiligen

Digitized by Google

Form des Sonatensatzes »das schlechte Wetter«. Das Hauptthema, ungewöhnlich langgestreckt und mit seinem Anfang

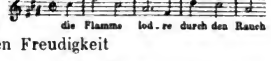


etwas an die schottische Sinfonie Mendelssohn's erinnernd, giebt den Hauptstoff zu dem Bilde. Elemente der Härte, des Trotzes und des Schreckens taucht nur wiegen vor, das

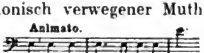
flüchtig und zweite Thema: auf Nimmerwiedersehen auf. In dem Augenblick des ärgsten Wüthens erheben Fagott und Clarinette in recitativischen Melodien, die uns in's Finale von Beethoven's »Neunter Sinfonie« versetzen, ihre flehende Stimme, eine geniale Wendung! Darauf beginnt das böse Wetter nochmals, aber lange Zeit nur im pianissimo. Als die kritische Stelle zum zweiten Male erreicht wird, dringen die oben genannten Bläser mit ihren Einwendungen durch; die anderen, voran Oboen, gesellen sich ihnen zu und behaupten sich im friedvollen Gesang. Schüchtern nur grollen die Violinen nochmals mit kurzem Tremolo darein, die Celli treten zu der freundlich gesinnten Gegenpartei über und schnell ist nun der Umschlag vollzogen. Wir sind im Anhang der Ouvertüre, welcher »den Uebergang zum Frühling« in leicht bewegten, milden Achtelgängen schildert, die sich von Instrument zu Instrument mit frohem, heiterem Leben drängen. Dieser Anhang führt unmittelbar in den ersten Chor der Cantate hinein. Vom Solisten (Tenor) begeistert geführt, begrüsst die Menge der heidnischen Frauen den jungen Lenz in einem der herrlichsten Frühlingsgesänge, die wir besitzen; ganz eigen in seiner Mischung von stürmischen, kecken und freundlichen, liebenswürdigen Wesen, in der Form ein Muster von Arbeitseintheilung zwischen Menschen- und Instrumentenstimmen. Der zweite und längere Theil des Satzes wendet sich dem frommen Theil der Frühlingsbegrüssung zu; der Solist fordert auf, zur Bergeshöh' zu gehen und die Opferflammen zum Dank für den Allvater, der den Frühling gegeben, zu entzünden. Jetzt stimmen auch die Männer mit in den Chor ein,

Digitized by Google

dessen Ton von hier ab zwischen dem Ausdruck feierlichen Ernstes und den einer erhabenen Freudigkeit



wechselt. An vielen Stellen nimmt der Enthusiasmus einen wild drohenden, fanatischen Charakter an. Ein kräftiges, im Temperament noch ungeknicktes Naturvolk ruft dieses »Hinauf, hinauf!«. Rasch drängt nun Bild um Bild, jedes einzelne voll und kurz zugleich, zum Hauptpunkt hin. Das ist die Scene, wo Priester und Volk die christlichen Wächter mit Spuk und Lärm schrecken und täuschen. Da ist die ängstliche Alte mit der Schaar der klagenden Weiber: in ihrem Eifern, Uebertreiben eine Cabinetsfigur, die ebenso rührend als komisch wirkt. Da ist der Priester in seiner festen und ruhigen Entschlossenheit, um ihn her die tapferen Männer, aus deren kurzem Gesang ein dämonisch verwegener Muth entgegenklingt. Eine Stelle in diesem kurzen Männerchor, im Unisono gesungen:



frappirt durch die genaue Uebereinstimmung mit einer sehr charakteristischen in Rossini's »Tell«. Dann kommt der Chor, wo sich die Wächter der Druiden vertheilen, ein in der Schilderung heimlicher Gechäftigkeit ganz vollendetes musikalisches Schattenbild: hinter dem Schleier ein reges Leben, anschaulich bis auf Gehen und Stehen der Gruppen, bis auf die ordnenden Signale alle Kleinigkeiten wiedergebend. Im Orchester klingt die frohe Laune wieder, unter der sich der Vorgang vollzieht. Dieser Chor ist das Vorspiel zu dem grossen Hauptstücke des Werkes, zu dem Chor: »Kommt mit Zacken und mit Gabeln«. In ihrer wild derben Phantastik war die Musik dieses Satzes in Deutschland etwas Neues. Soweit hatte sich weder unsere romantische Oper noch die der Franzosen getraut; nur Berlioz, den — nebenbei bemerkt — die

Digitized by Google

»Walpurgisnacht« Mendelssohn's mit Entzücken erfüllte, war in seinen Sinfonien noch darüber hinausgegangen. Was aber den Mendelssohn'schen Walpurgisnachtslärm von aller Gespenstermusik seiner romantischen Vorgänger und Zeitgenossen unterscheidet, das ist der humoristische Ton, den er darüber breitete. Beim Beginn der Scene lassen die Holzbläser mit

uns wissen, dass es sich um einen Spass handelt und am Ende vereinigt sich das Orchester in diesem Motiv des Scherzes und schüttelt sich vor Lachen. Der Aufbau des Satzes ist zweitheilig: Der erste Theil, den der Männerchor mit dem Solisten im wirksamen Wechsel allein vorträgt, hat den Charakter eines Aufmarsches; Vorsicht, Heimlichkeit und auch ein wenig Bosheit ruht in den Falten seiner weiten Melodien. Der zweite Theil entfesselt alle Mächte moderner musikalischer Realistik, wilden Rhythmus ($^6/_8$-Tact), heulende Figuren, dröhnende Messingaccorde, dämonisch versessene Wiederholungen primitiver Motive, furchtbare Crescendi, grelle Harmonien. Kaum auf einen Augenblick beruhigt sich einmal diese wilde Jagd. Die Gesangpartie ist eine der schwierigsten in der ganzen Chorliteratur. Nach dem schon erwähnten Anhang, welchen das Orchester der Spukscene giebt, geht der Satz ganz kurz und natürlich in den feierlichen Ton über. Die eigentliche Walpurgisfeier, die Anbetung Allvaters, beginnt in schönen und frommen Weisen, die in der Melodie über die Worte »Dein Licht, wer will es rauben?« gipfeln. Mit der frommen Feier und den Gebetsgesängen schliesst die »Walpurgisnacht«, nachdem eine Episode vor dem Schluss »Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle!« noch das erste und einzige Mal die Christen auf die Scene geführt hat. Das Orchester lässt in dieser Episode noch einmal wie von fern den Lärm des Gespensterchores in einzelnen Motiven anklingen. Der Chor malt sehr gut den Schrecken der aus aller Fassung gerathenden Christenwächter. Die Schlusstacte zeigen sie in voller Flucht.

Auch von dem Felde der Bühnenmusik hat Mendels-

Digitized by Google

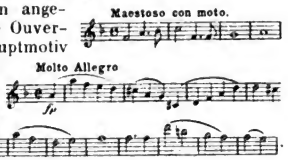
sohn dem Concerte manche schöne Frucht zugetragen. Unter all' den Compositionen, welche er zu berühmten Schauspielen geschrieben hat, nimmt die Musik zum »Sommernachtstraum« die erste Stelle ein. Da aber in ihr die Chorsätze ganz zurücktreten, kann sie hier nicht in Betracht kommen.

Dagegen ist die Musik, welche Mendelssohn zu Racine's »Athalia« geschrieben hat, vorwiegend Chormusik. F. Mendelssohn »Athalia«.

Sie ist unter den drei Werken, welche der Componist im Auftrage Friedrich Wilhelm's IV. ausführte, das musikalisch ergiebigste. Diese breiten Nummern sind als Einlagen im Schauspiel sogar von zweifelhafter Wirkung. Das Concert ist die eigentliche Heimath der Mendelssohn'schen Musik zu »Athalia«, und mit Leichtigkeit liessen sich die mächtigen Scenen, in welchen sie niedergelegt ist, zu einem ganzen Oratorium vervollständigen.

Was die innere Natur der Athalia-Musik betrifft, so hat sie von jeher die Herzen durch ihren Reichthum schöner, weicher Empfindungen gewonnen. Aber auch geniale dramatische Gedanken durchblitzen die Partitur und sie enthält ergreifende Muster moderner musikalischer Situationsmalerei, namentlich gegen den Schluss des Werkes hin: Die Stelle, wo die israelitischen Männer verabschiedet werden, die andere, wo in das Gebet der Frauen von fern herüber der Lärm der Schlacht hereinklingt, vergisst kein empfänglicher Hörer.

Aus dieser letzten angeführten Scene hat die Ouvertüre ihr feierliches Hauptmotiv genommen. Um dasselbe herum entrollt sie Bilder der Aufregung und andere der herzigen Klage:



Die reinen Gesangnummern der Musik haben die Form der kleineren Cantate. Die erste, »Herr, durch die ganze

Welt«, besteht aus drei Sätzen, in deren Vortrag sich Chor und Soli theilen. Sie bilden, ähnlich wie die Anfangsmusik in Händel's »Athalia«, eine Scene der Anbetung: Der erste Satz preisend im Charakter, der zweite zweifelnd, geängstet und fragend, der dritte — seine Anfangsworte sind: »O, welch' heilig, göttliches Gebot« —, welcher mit verdoppelter Kraft in den Ton der Dankhymne zurückkehrt, ist der musikalisch reichste und schwungvollste.

Die zweite Nummer, dramatisch den Punkt krönend, wo das Erscheinen des wunderbaren Kindes die Herzen des Volkes in einen neuen Kampf zwischen Furcht und Hoffnung wirft, beginnt mit Chorrecitativen, ähnlich wie sie Mendelssohn schon im »Elias«, dem Beispiel von Händel's »Israel« folgend, mit grosser Wirkung verwendet hat. Der Glanzpunkt dieses Abschnittes ist der Einsatz der Bässe: »So war die fromme Jugend Samuel's«. Die beiden anderen Punkte, welche den gliederreichen Satz beherrschen, sind das stellenweise canonisch geführte, vom Chor aufgenommene Duett der beiden Solosoprane: »O, wie selig ist das Kind«, eine in reine Unschuld getauchte Idylle mitten im Sturm, und der gegen den Schluss der ganzen Nummer erfolgende Eintritt des Chorales: »Verleih' uns Frieden gnädiglich«. Zuerst vom Chor auf die Worte »Nur Angst und Weinen, Herr« gebracht, wird er im weiteren Verlauf kunstvoll, von ausdrucksvoll declamirenden Solostimmen halb verborgen, durchgeführt. Auch in der dritten Nummer, derjenigen, welche für das Concert am wenigsten geeignet erscheint, hat Mendelssohn vom Choral einen wundervollen Gebrauch gemacht. In dem Augenblick, wo Joad in visionärer Verzückung den verzweifelten Gläubigen eine glückliche Zukunft verkündet, setzt die Trompete, umflirrt von den schwebenden und zitternden Klängen hoher Geiger und Holzbläser, ein: »Vom Himmel hoch, da komm' ich her«.

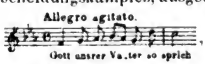
Die vierte Nummer hat zwei Haupttheile. Der erste hat die Form der dreigliedrigen Arie. Erstes und drittes Glied identisch, sind von einem zarten, elegischen Andante »Ist es Glück, ist es Leid« über das Grundmotiv

Digitized by Google

gebildet. Die Mitte nimmt ein Wechselchor ein, in welchem Sopran und Alt Zweifel und Sorge, die Männerstimmen kühne Hoffnung und Siegeszuversicht aussprechen. Der Vortrag muss hier viel nachhelfen, um diese Gegensätze der Stimmung in beiden Gruppen zur Wirkung zu bringen. Im zweiten Haupttheile der Nummer vereinigen sich die beiden Chöre im milden Preise des friedevollen, gläubigen Gottvertrauens: Ein Soloterzett von zwei Sopranen und Alt beginnt den schönen Abschnitt, welcher zu den köstlichsten und eigenartigsten Geschenken der Mendelssohn'schen Kunst zählt.

Der Kriegsmarsch der Priester, in Melismen und Harmonik mit dem berühmten Hochzeitsmarsch der Sommernachtstraum-Musik verwandt, betont in seiner Haltung mehr das priesterliche als das kriegerische Element. Der musikalisch bedeutendste Theil der Composition ist das elegisch-romantische Trio.

Die in dramatischer Hinsicht bedeutendste Nummer der Composition, die fünfte, bildet in ihrem Haupttheil das vocale Seitenstück zur Ouvertüre. Die Ungewissheit über den Ausgang des im Augenblicke vor sich gehenden Entscheidungskampfes, ausgedrückt durch das unruhige Thema



rettet sich in den Augenblicken, wo sie die höchste Höhe erreicht hat, in feierliche Gebete, die auf dem Motive ruhen, welches gleichsam als musikalisches Motto für das ganze Drama am Eingang der Ouvertüre steht. Die Nummer hat aber auch eine sehr schöne Einleitung: die marschmässigen Wechselgesänge, unter denen die Krieger, vom Segen und von den Thränen der Frauen begleitet, abziehen. Scenisch bis ins Kleinste anschaulich, im Ausdruck der Wehmuth und Vertrauen mischenden Stimmung rührend, ist dieser Abschnitt eins der eindringlichsten Bilder der ganzen Athalia-Musik.

Die Schlussnummer begnügt sich mit einer kurzen Repetition des Einleitungsabschnittes der ersten Cantate.

Viel schwieriger als die der Athalia-Musik ist die Stellung der beiden Compositionen, welche Mendelssohn zu

Digitized by Google

F. Mendelssohn »Antigone« und »Oedipus in Colonos«.

der »Antigone« und zu dem »Oedipus in Colonos« des Sophocles geschrieben hat. Schon jetzt beginnen sie im Repertoir zu wanken und auf die Dauer werden sie sich im Concertsaale, wo ihnen die Pietät gegen den Componisten, der Mangel an grossen Werken für Männerchor einen leichten Eingang verschaffte, nicht halten lassen. Der menschliche Gehalt jener Tragödien ist ein gewaltiger, aber ihre erhabenen Empfindungen und ihre tiefsinnigen Gedanken sind in den Chorsätzen vom Dichter so specifisch griechisch gefasst und eingekleidet, dass sie nur der geniessen kann, der in die Sage und Geschichte des alten Volkes völlig eingelebt ist. Es kommt hinzu, dass die Donner'sche Uebersetzung aus Treue gegen das Original in diesen Partien ein Deutsch spricht, welches erst noch einmal ins Deutsche übersetzt werden müsste. Und die dritte und grösste Schwierigkeit ist die, dass die Mendelssohn'schen Melodien dieses Donner'sche Deutsch noch viel unverständlicher gemacht haben. Es war eine Eigenheit des Componisten, über die man sich in der Mehrzahl seiner Gesangswerke hinweg setzen muss, dass er sich nicht viel um die Gesetze der Declamation kümmerte. Aber nirgends tritt sie uns so stark und so störend entgegen, als in den Chören zu diesen alten Trauerspielen. Die Interpunktion der Musik nimmt von der der Sprache nur selten eine eingehendere Notiz und eine grosse Zahl der an und für sich schon schwer verständlichen Sätze klingt in diesen Unisono-Melodien gesungen ähnlich, als wären sie mit verstellten Sylbenaccenten gesprochen. Eine Concertaufführung dieser Werke, besonders der »Antigone«, setzt demnach eine in mehrfacher Hinsicht sehr gründlich vorbereitete und wohlmeinende Zuhörerschaft voraus. Unter dieser Bedingung erreichen sie ihre Wirkung; denn die Stimmungen der Situationen sind, wie sich das bei einem so bedeutenden Künstler von selbst versteht, trefflich wiedergegeben, Einzelheiten des Textes in bezwingende Schönheit gefasst, und das Orchester spricht in seinen kurzen Glossen immer beredt, oft genial. Besonders sind von den Instru-

Digitized by Google

mentalsätzen der beiden Werke hervorzuheben die kurze tragisch eingeleitete Ouvertüre zur Antigone und die melodramatischen Stellen des »Oedipus« in dem Chordialog der zweiten Nummer. Grosse mehrstimmige Gesangsätze von selbständiger Bedeutung enthält die »Antigone« nur einen, den sogenannten Bacchuschor »Vielnamiger! Wonn' und Stolz der Kadmusjungfrau«, der »Oedipus« als bedeutendsten den Chor »Zur rossprangenden Flur«, beides wirkungsvolle, imposant aufgebaute empfindungs- und melodiereiche Stücke ersten Ranges, denen man die Freude des Componisten anmerkt, der antiquarischen Fesseln einmal ledig zu sein. Auch ausser dem Zusammenhang mit den Dramen aufgeführt, pflegen sie ihren Erfolg zu haben. In der Methode der Behandlung der Chorstrophen des Dichters unterscheiden sich die beiden Werke. In der »Antigone« verfuhr Mendelssohn, wie das Händel im »Allegro e Pensieroso« einer ähnlichen Aufgabe gegenüber gethan hat, wesentlich melodisch und symmetrisch; im »Oedipus«, dessen Musik infolgedessen auch dramatisch durchschnittlich höher steht, benutzt er die recitativische Fassung viel eifriger.

E. Lassen »Oedipus Rex«.

Eduard Lassen, der zu dem »Oedipus Rex« des Sophocles eine Musik für Männerchor und Orchester (mit verbindendem Text) geschrieben hat, schliesst sich grundsätzlich dem melodischen Verfahren Mendelssohn's an, doch überall dabei gute Declamation wahrend. Seine Chorsätze sind durch den Wechsel von einstimmigem und vollem Satz, von Sologesang und Chor auch äusserlich wirksam. Die Stimmung geben sie treffend in allen Lagen wieder, immer den schlichten Ton der Antike einhaltend. Sehr schön sind die drei kurzen Orchestersätzchen im Werke.

H. Bellermann.

Als sehr eigenartig und der Form und dem Geist der alten Tragödien aufs Beste angepasst, werden von Kennern die Chöre gerühmt, welche Heinrich Bellermann zum »Ajax« und zu anderen Stücken des Sophocles geschrieben hat. In die weitere Oeffentlichkeit sind diese Arbeiten bis jetzt noch nicht gedrungen.

Digitized by Google

Im Anfang unseres Jahrhunderts war es im deutschen Concert weit und breit Sitte, Choropern ganz, oder einzelne Acte, Finales und hervorragende Scenen aufzuführen. Man ist im Laufe der Jahrzehnte davon im gleichen Schritte abgekommen, als sich die Zahl der Opernbühnen vermehrte, als sich auf der anderen Seite die Zahl der für das Concert eigens geschriebenen Chorwerke aus alten und neuen Quellen vermehrte. Man geht von dem Brauch, der Bühne zu lassen, was für sie bestimmt ist, nur ausnahmsweise, zu Gunsten neuer Werke ab, die das heimische Opern-Repertoir sich noch nicht hat einverleiben können. So ist Rossini's »Tell« mit seinen Chören, so sind neuerdings Wagner's »Holländer«, »Lohengrin«, in jüngster Zeit »Parsifal« durch die Concertsäle gezogen. Von älteren Operncompositionen ist nur Mendelssohn's Finale aus der unvollendeten »Loreley« als dasjenige Werk anzuführen, welches sich im deutschen Concert ständig behauptet hat. Dieses Finale, kurz vor dem Tode Mendelssohn's i. J. 1847 componirt, stellt den Wendepunkt im Drama dar, wo sich die unglückliche Lenore, in ihrer Liebe getäuscht, betrogen, von Verzweiflung erfasst, den Mächten der Hölle ergiebt. Eine lieblich bewegte Scene der Wassergeister beginnt mit murmelnden Figuren: von entgegengesetzten Seiten des Stromlaufes schwimmen sich weibliche und männliche Rheingestalten entgegen, in holden Melodien grüssend, fragend und antwortend. Diese im $^6/_8$-Tact fliessende Musik athmet die Wonne und das paradiesische Behagen des Elfenlebens. Dann schlägt sie um in einen Viervierteltact, der mit Motiven, die sehr deutlich an Mendelssohn's schönen a capella-Chor vom Kaiser Barbarossa erinnern, die Gewalt und die stete, zerstörende Macht der Herrscher der Elemente schildert. Wunderschön ist die Stelle, wo dieser in A moll gehaltene Satz ins Dur eintritt: »Doch bei Nacht ohne Mond, ohne Stern, da führen mitsammen den Reigen wir gern«. In dieses romantische Spiel der Geister tritt ganz plötzlich und überraschend Lenore mit ihrem klagenden »Wehe, betrogen«, einem Gesang, aus dem der Schmerz

F. Mendelssohn »Loreley«.

Digitized by Google

einer verwundeten, liebevollen Seele zum Mitleid zwingend, rührend strömt. Er wendet sich in harte energische Weisen, zum Schrei nach Rache. Der Pakt mit den Geistern wird geschlossen. Hervorragend ist in diesem Abschnitt die leise unheimliche Andantestelle des Chores »Sollst dein Herz zum Lohn uns geben«. Den gewaltigen Abschluss der Scene bildet der heissen dramatischen Feuers volle Satz: »Wie ich den Schleier hier zerreisse.« Von den beiden anderen Scenen, die Mendelssohn von seiner Oper zu vollenden noch vergönnt war, dem einfach romanzenartigen »Ave Maria« (für Solosopran und Frauenchor) und dem für Männerstimmen componirten Winzerchor ist der letztere in den Concerten der Chorvereine eingebürgert. Als Product eines eigenthümlich behäbigen Humors nimmt er unter den Gesangcompositionen Mendelssohn's eine Stelle für sich ein; unter den Instrumentalcompositionen des Meisters steht ihm der zweite Satz der A moll-Sinfonie am nächsten. Die Stimmführung ist sehr reizend auf den Wechsel von Canon und homophonen Satz gerichtet.

Mit besonderer Hinneigung hat R. Schumann das Feld der weltlichen Cantate gepflegt. Die Chorwerke, welche er zu dieser Gattung herbeitrug, erreichen den Umfang einer kleinen Bibliothek. Der Mehrzahl nach gehören sie der letzten Periode des Componisten an, der betrübenden Zeit einer ermüdeten Phantasie, eines alle klare Form verwischenden Schauens und Bildens mit halbgeschlossenen Augen, eines Schwelgens in Stimmung und Farbe, eines oft geradezu gedankenlosen Musicirens. Die grössere Hälfte dieser Werke hat ihre wehmüthige Bedeutung als biographisches Document. Wer sie in den Concertsaal zerrt, begeht einen verwirrenden Frevel, welcher sich nur damit entschuldigen lässt, dass auch die schwächsten unter ihnen einzelne Stellen und ganze Abschnitte enthalten, in denen die Kraft eines ausserordentlichen Genius mächtig aufblitzt.

In dem edlen Streben, den nothleidenden Chorvereinen neues Vortragsmaterial herbeizuführen, griff

Digitized by Google

Schumann nach solchen Balladen Uhland's, von denen er annahm, dass ihr geschichtlicher Inhalt für die Darstellung durch den grossen musikalischen Apparat der Chorcantate wuchtig genug sei. Im Zweifelsfall liess er die Originaldichtung umbauen und auf den dramatischen Styl heben. So bearbeitete in seinem Auftrag Richard Pohl, mit welchem auch ein grosses Oratorium »Luther« geplant wurde, Uhland's Ballade: »Des Sängers Fluch« (op. 139), R. Hasenclever »Das Glück von Edenhall« (op. 143.

R. Schumann »Des Sängers Fluch«.

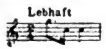
Der Erstere hat die schwierige Aufgabe mit einem staunenswerthen Geschick gelöst und den Mittelpunkt der Ballade, die Stelle, wo die Sänger vor König und Königin ihre Lieder anstimmen, zu einem grossen scenischen Bilde umgestaltet, welches in die Dichtung dramatische Verwickelung und Spannung hineinträgt. Die Scene erhält durch Pohl's Erfindungen den Character eines gegen den König gerichteten Sängerkriegs. Es enthüllen sich alte romantische Liebesbeziehungen zwischen dem jungen Sänger und der Königin. Der Gesang des alten Harfners stellt den König als Kronenräuber, Usurpator und Tyrann vor und entfesselt aufs Neue die unterdrückten Freiheitsgefühle des unterjochten Volkes zu einem begeisterten revolutionären Hymnus. Gerade dieses Sturmlied des Zuhörerchores in der Königshalle, der Höhepunkt der Situation, ist in der Musik matt geblieben. Dagegen giebt sie den ersten Wuthausbruch des Königs mit einschlagender dramatischer Kraft wieder. Auch die Abschnitte, in welchen der Chor oder das Altsolo die Uhland'schen Verse einfach stimmungsvoll balladenmässig absingen, gehören zu den Lichtpunkten der Composition. Das Juwel derselben ist die ritterlich anmuthige, mit reizendstem Erfolg den Troubadourton nachahmende Romanze des Jünglings »In den Thalen der Provence«. Glücklicher ist die Harfe im modernen Orchester selten eingefügt worden.

R. Schumann »Das Glück von Edenhall« (f. Männerchor).

Die Menge des melodischen Flugsands, welcher das Kunstwerk erdrückt, ist in »Des Sängers Fluch« grösser als in den anderen Schumann'schen Chorballaden. Schon der Gesammteindruck des »Glücks von Edenhall« ist

Digitized by Google

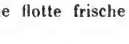
vortheilhafter. Namentlich die erste Nummer, welche die Geschichte von dem geheimnissvollen Glaspokal, der den Namen das »Glück von Edenhall« trägt, bis zu dem Augenblicke schildert, wo der Besitzer, der junge Lord, in frevlem Uebermuth Talisman und Glück zerbricht, wirkt frisch und lebendig. Die Musik übergeht allerdings bedeutungsvolle Wendungen des Vorgangs, aber sie bringt die glänzende Heiterkeit der Scene zu einem festen Ausdruck, vorwiegend durch das Orchester, durch das in seiner Partie durchgeführte Motiv:



und durch harmonische Schattirungen. Auf letzterem Wege ist an der Stelle: »Ein purpurn Licht« die wunderbare Wirkung des Erscheinens des Zauberpokals mächtig eindrucksvoll wiedergegeben. Der Chor, der nur von Männerstimmen ausgeführt wird, hat in der Composition, wie in der Mehrzahl dieser Schumann'schen Cantaten, nur unbedeutende, die natürliche Macht dieses herrlichsten aller musikalischen Organe nirgends entfesselnde Aufgaben zu lösen.

Wieder der alten Höhe von Schumann's künstlerischer Kraft eine Stufe näher als »Das Glück von Edenhall« steht die Composition von Uhland's Ballade »Der Königssohn« (op. 116). Nur ihre beiden letzten Sätze, die Scene, wo das fremde Volk das aus Wundern hervorgegangene Königspaar mit »Heil, heil« begrüsst und die, wo der blinde Sänger zur Krönung der kaum zu fassenden Fülle von Märchenglück plötzlich das Augenlicht wieder erhält, werden dem an Handlung und Empfindung reichen Inhalt der Dichtung zu wenig gerecht. Die Musik beschränkt sich hier auf Farbe und Klang. Dagegen belebt sie den Inhalt der anderen Scenen anschaulich und aus der Tiefe heraus. Die erste zeigt uns die Schwere und Ungewissheit der Abschiedsstimmung in den wie Nebel drückenden Instrumentalperioden, welche aus dem Motive

R. Schumann »Der Königssohn«.



gebildet sind; der zweite Satz mit den munteren Sechszehntelfiguren von Geigen und Holzbläsern, in seinem vorwärtsstrebenden rhythmischen Wurf, die flotte frische

Digitized by Google

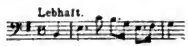
Fahrt des ausziehenden Königssohns. An Motiven und lebendigen Bildern überhaupt reich, giebt er auch der Hauptwendung im Bilde, der Stelle, wo die See ihre Laune ändert, einen sehr bewegten Ausdruck. Namentlich die ungeheuren Fluthwogen in den Bratschen und Celli sind von bedrängender Wirkung. Wie schön in aller Kürze ist der Augenblick gezeichnet, wo sich das wilde Wetter sänftigt und das Wasser in unheimlicher Ruhe, seelenlos und öde daliegt! Wie klar und plastisch hebt sich auf dieser Scene die Gestalt des einsamen Fischers ab! Die Nummer 3 wirft am Eingang in den Clarinettenfiguren einen melancholischen Rückblick auf den fröhlichen Anfang der vorhergehenden Nummer, die Bratschen wühlen gramvoll dagegen. Im freundlichst belebenden Gegensatz steht dazu die zweite Hälfte des Satzes und die muntere Keckheit seiner Musik, in welcher der Königssohn ungebrochen zu neuen und grösseren Abenteuern ansetzt. Die vierte Nummer, die Scene, wo der Held den Drachen bezwingt, ist ungewöhlich aufgefasst. Der Componist schildert hier nicht den Vorgang, sondern die Volksmenge, die seinem Verlaufe mit der Stille der höchst gespannten Erwartung, wie unter dem Drucke des Wunders erstarrt, folgt.

Ein volles staunenswerthes reiches Meisterwerk, dem man in seiner Art nur wenig an die Seite setzen kann, hat uns Schumann in der Composition der vierten Uhlandschen Dichtung hinterlassen, in dem vier Nummern umfassenden Balladencyclus »Vom Pagen und der Königstochter« (op. 140). Das ist wieder Schumann, der frischeste und liebenswürdigste der musikalischen Romantiker, lebendig, geistvoll, von Einfällen sprudelnd vom Anfang bis zum Schluss, hie und da neue ungekannte Wunder der Phantasie erschliesend. Jede dieser vier Balladen ist ein unvergessliches Bild für sich, entzückend die eine, ergreifend die andere. Und mit welchem Geschmack und Tact, mit welchem überlegenen versöhnenden Künstlergeist ist diese unheimliche Schauergeschichte vorgetragen! Edlere Blüthen als dieses Werk hat die romantische Kunst nicht getrieben.

R. Schumann »Vom Pagen und der Königstochter«.

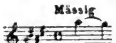
Digitized by Google

Rüstig und in Kraft gepanzert, keck wie Frühlingssturm setzt die erste Ballade mit aufs Orchester übertragenen, scharf in Dissonanzen gespannten Harfenaccorden ein. Die Hörner rufen mit frohen Fanfaren die Geister des Waldes und aus den Celli schwärmen sehnsüchtige Melodien, aus dem Motiv



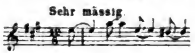
entwickelt, dem Glücke entgegen. Der Zutritt des Chors (Männerstimmen) giebt dem froh bewegten Bilde des Ausritts einen glänzenden Abschluss. Der Eintritt der Durharmonie wirkt wie Sonnenglanz. Die Heiterkeit, in welche die ganze Schilderung getaucht ist, durchzieht auch die warmen innigen Töne des Duetts, in welchem sich Königstochter und Page ihre Liebe gestehen. Der Jägerchor leitet darauf zur Hauptscene zurück und mit einem zarten Ausgang schliesst das Orchester die erste Ballade.

Die zweite Ballade, die Erzählung vom Tode, den der Page unterm Schwert des Königs stirbt, beginnt mit der einfach gehaltenen Melodie des trauernden Volkslieds im Altsolo: Aber fahle Farben ziehen drüber hin und wie Unglücksraben die klagenden Motive



der Holzbläser. Auch der Dialog, wo der König finster, der Page freundlich spricht, hat im Anfange noch den ruhigen Ton der Romanze. Erst da, wo der König Ernst macht und in Wuth ausbricht, tritt der erregte dramatische Styl im Orchester und im Gesange ein.

Die dritte Nummer führt uns zu den Wassergeistern, deren froh wonniges Treiben die Musik mit ruhigen Motiven

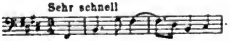


zu einem Bilde ausführt, dessen Reize dem der Mendelssohn'schen Melusinen-Musik und der Weberschen Scene der Meermädchen im »Oberon« ebenbürtig sind. Auf dem Grunde des Stromes langen die sterblichen Reste des armen Pagen an und aus seinen Gebeinen fertigt sich der kunstfertige »Meermann« eine seltsame Harfe. Mit diesem Schauerinstrument giebt er dann den Nixen

Digitized by Google

ein Concert von einer unheimlichen und sinnverwirrenden Farbenpracht. Die Weisen der unschuldigen Wassermusik werden darin fortgesetzt, aber von dem einen Instrument im beschleunigten, von einem anderen gleichzeitig im verzögerten Rhythmus. Die begleitenden Stimmen vollenden alle mit neuen Zuthaten den blendenden Wirrwarr, der eine der grössten Leistungen in neuerer Gespenstermusik bildet.

Die Schlussballade, in welcher die Rache für die Frevelthat des Königs vorgeführt wird, hat musikalisch die Form einer grossen Walzerscene. Die Melodie, nach welcher die Hochzeitsgäste tanzen, ist eine Umbildung des Sehnsuchtsmotivs der ersten Ballade:



Sehr geistvoll hat damit Schumann die Wagner'sche Idee des Leitmotivs zur Anwendung gebracht. Ebenso bedeutend ist aber die Durchführung, die durch Nachahmungen und contrapunktische Künste den Ausdruck des Themas aus der Sphäre der gemeinen Heiterkeit heraushebt. Die Singstimmen sind vorwiegend der Orchesterpartie declamirend eingeschrieben, ähnlich wie dies Jedermann aus der »Dichterliebe« des Componisten kennt: aus der Nummer »Das ist ein Flöten und Geigen«. Kurz aber unverkennbar ist dann bei der Wandlung der Scene der Geist des Pagen mit einem Anklang ans Nixenconcert citirt, auch die Wogen melden sich im Orchester. Der Schluss der Nummer erfolgt ernst und schauerlich im einfachsten Balladenton, der ohne allen Schmuck die Worte selbst und allein wirken lässt.

Von vielen Freunden der Schumann'schen Musik wird eine andere Cantate sehr hochgestellt, die gleichfalls scenischen Charakter hat, ihrer Entstehungszeit nach aber den hier erläuterten Balladen bedeutend vorausgeht. Es ist das als op. 98b veröffentlichte »Requiem für Mignon«.

R. Schumann »Requiem für Mignon«.

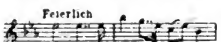
Die Composition kämpft zunächst in ihrer Stellung im Repertoir mit derselben Schwierigkeit, welche bei der Composition der »Faustscenen« ein Wagniss bildete. Ihr

Digitized by Google

Text setzt bei dem Zuhörer viel voraus. Diese Begräbnissscene wird nur Denen völlig fasslich sein, welche das Porträt des wunderbar holden fremdartigen Wesens aus Goethe's »Wilhelm Meister« liebevoll im Innern tragen. Der Duft einer feinen Empfindung schwebt über der ganzen Composition. Inhaltlich wie formell ist aber die erste Hälfte die bedeutendere. Der Eingang namentlich mit den feierlichen stillen Marschmotiven, mit dem Charakter der Trauer, der über der Scenerie und den ersten Reden liegt, ist von grosser Schönheit.

Den Reigen der Cantaten Schumann's schliesst der Opuszahl nach (144) das »Neujahrslied«, eine Arbeit, von der man sagen kann »finis coronat opus«. Als ein Zeitgenosse der Ballade von »Des Sängers Fluch« ist sie kaum zu begreifen. Die Dichtung zu dieser Cantate ist von Fr. Rückert, der Zwillingsbruder zu dessen gleich schönem »Adventslied«. Auch letzteres hat Schumann bekanntlich in Musik gesetzt und die Praxis hat dieser Composition ein Plätzchen im Kirchenconcert angewiesen. Trotz seiner frommen Stimmung wird diese Stelle dem »Neujahrslied« verschlossen bleiben, wegen einzelner Stellen, an denen der Text von »Zechern« und anderen ausgesprochen bürgerlichen Elementen spricht. Das Gedicht stellt eine Begrüssungsfeier des neuen Jahres dar, zu welcher sich ein Kreis edel, ernst und hochgestimmter Menschen vereint hat. Die Musik, von Solostimmen, Chor und Orchester ausgeführt, giebt die Worte im Motettenstyle wieder, das heisst sie geht im engsten Anschluss an die Dichtung formell vor, und bringt zu jedem neuen Gedanken ein neues Tonthema. Doch steht über dieser Gruppirung noch eine höhere in grossen Zügen. Nach ihr zerfällt die Composition in zwei Hälften. Die erste schliesst mit dem Chor »Heil neuer Gebieter« und wird dadurch abgerundet, dass das Motiv

R. Schumann »Neujahrslied«.



den ersten Satz eröffnet und den letzten schliesst. Auch dazwischen dringt es vielfach, namentlich mit seinem Quintintervall in Form und Charakter der Melodik ein.

Digitized by Google

Der muthig männliche Schwung, den es ausspricht, ist das Kennzeichen der ganzen Cantate. Reich an Wendungen und an Bewegung, ist das Werk mit einer Kraft und einem Feuer aufgebaut und durchgeführt, denen sich die Herzen erschliessen müssen. Im zweiten Theile wächst es, immer wieder mannichfaltig an Formen, noch grösser an und mündet schliesslich im Tone einer fortreissenden Begeisterung in den Choral »Nun danket alle Gott« ein. Das deutsche Concert besitzt kein zweites Werk, das zur Begehung einer grossen musikalischen Neujahrsfeier würdiger wäre.

R. Schumann »Zigeunerleben«.

Das populärste unter den kleinen Chorwerken Robert Schumann's ist eine Jugendarbeit, sein opus 29, die Composition von Geibel's Gedicht »Zigeunerleben«. Das ist ein unübertreffliches Meisterwerkchen, ein anmuthiges Genrebild, welches in knappster einfachster Form eine grosse Fülle von Romantik umschliesst. Die Heimlichkeit des Waldes, die fremdartige Erscheinung dieser Zigeunergestalten, ihr Drang nach lauter Lust, ihr Sehnen nach der fernen ungekannten Heimath, nach Glück, ihre Frömmigkeit — alle die scharfen Gegensätze, die die Seele dieser merkwürdigen Naturkinder erfüllen —, die Musik malt das Alles in kurzen klaren Strichen, in einem natürlichen ungekünstelten Zuge. Ein einziger Satz hat dem Componisten genügt: der erste und dritte Theil veranschaulichen in gleichlautenden Melodien die Ankunft und den Aufbruch der nächtlichen Horde; der mittlere schildert die Hauptscene. Er ist äusserlich der mannichfaltigste: in dem Abschnitt, wo die Begleitung die Tanzweisen anstimmt, singen Solostimmen. Das mit den Sechzehnteln beginnende Motiv durchzieht als Einheitsband auch Anfangs- und Schlusstheil der Composition. Schumann schrieb zu dem Stücke nur eine Clavierbegleitung. C. P. Grädener hat sie sehr hübsch für Orchester übertragen.

Wie von seinem Zeitgenossen Mendelssohn, besitzen wir auch von Schumann eine Schauspielmusik, die sich das Concert seit langem zu eigen gemacht hat. Sie besteht aus der Ouvertüre, den Melodramen und den Gesängen,

Digitized by Google

welche der Componist in den Jahren 1848 und 1849 zu Byrons »Manfred« geschrieben hat. R. Schumann Manfredmusik.

Die Ouvertüre, ein noch heute unübertroffenes Muster düstern leidenschaftlichen Ausdrucks, in den gedeckten Trompetenmotiven und in anderen fremden Klängen ein unheimlich anziehendes Tonbild, ist ein Feiertagsstück unserer Orchesterconcerte geworden. Ihr stehen an künstlerischer Bedeutung und Eigenart die melodramatischen Orchestersätze am nächsten, vor Allem die Rufung der Alpenfee und die Ansprache an Astarte. Die Erscheinung des Zauberbildes und die Zwischenactsmusik vor der zweiten Abtheilung erfreuen sich, ohne gerade für Schumann'schen Maasstab Neues zu bieten, ihres freundlichen Charakters wegen einer besonderen Zuneigung der Hörer. Die Gesänge sind alle knapp ohne Ansprüche auf selbständigen Werth behandelt. Das »Requiem« an der Schlussscene hat unter ihnen die nachhaltigste dramatische Treffkraft.

Mit Robert Schumann betrat auch N. Gade das Gebiet der Chorballade und der dramatischen Cantate. Seine »Comala«, die unter Gade's Arbeiten in dieser Gattung am bekanntesten geworden ist, erschien in der Mitte der fünfziger Jahre. Der Handlung dieser Cantate liegt ein Stück aus den sogenannten Ossian'schen Gesängen zu Grunde: Comala, eine schottische Fürstentochter, folgt, wie das die Prinzessinnen der altitalienischen Oper so häufig thun, in männlicher Verkleidung ihrem Geliebten Fingal ins Feld. Während einer Entscheidungsschlacht auf einer entfernten Höhe den Ausgang erwartend, wird Comala von der fixen Idee erfasst, dass Fingal gefallen sei. Angst und Schmerz tödten das Mädchen. Wie diese Erfindung hart an die Grenze der Lächerlichkeit streift, so ist die Dichtung auch darin sehr ungeschickt, dass sie ohne weiteren Zusammenhang, der romantischen Decoration wegen, übersinnliche Elemente, nämlich »die Geister der Ahnen«, in die Sorgenscene Comala's hereinzieht. Bei den Franzosen wäre ein solcher Text verloren; wir Deutsche pflegen in der Vocalcomposition N. Gade »Comala«.

Digitized by Google

Albernheiten jeder Art mit einer masslosen Nachsicht zu begegnen. Dank dieser Nachsicht und wegen der fasslichen, anmuthigen Musik, die Gade zu dem Text geschrieben hat, gehört die »Comala« seit vierzig Jahren zu den beliebtesten Chorcantaten. Die Musik bewegt sich zu Dreivierteln in den leichten und einfachen Formen des Liedes und des Marsches und hält im Ausdruck ebenfalls grundsätzlich den Styl der Kleinkunst ein. Das Werk gruppirt sich in drei Hauptscenen. Die erste enthält den Abschied der Liebenden. Sie wird von einem Kriegerchor (Nr. 1 u. 3) eingefasst, der eine kräftig einfache Marschmusik hören lässt; von munteren Hornmotiven frisch belebt. In der Mitte steht das Abschiedsduett Fingal's und Comala's, melodisch entworfen und mit herzlichen Tönen ausgestattet. Der poetisch bedeutendste Punkt in der Musik dieser Scene ist der Ausklang des zweiten Kriegerchores. Die grosse Klage- und Sterbescene der »Comala«, die zweite Gruppe der Composition, ist äusserlich sehr reich belebt durch den Wechsel von Chor und Solo, von Rede und Lied. Auch hier sind die Formen vorwiegend kleine Liedsätzchen. Ein bedeutenderer Aufschwung kommt in Körper und Geist der Composition mit dem erregten Gmoll-Chor: »Schrecklich brauset der Sturm« und dem daran anschliessenden »Geisterchor«. In ihm ist das schauerliche Element hauptsächlich einem durchgeführten Motiv der Bässe übertragen.

In der dritten Scene, die mit der Rückkehr Fingal's beginnt und mit Preisgesängen auf die todte Comala schliesst, ist die fesselndste Nummer das einfach volksthümliche Trauerlied, mit dem die Jungfrauen die heimkehrenden Krieger empfangen: »Lasst ab vom lauten Siegsgesang«.

N. Gade »Erlkönigs Tochter«.

Bedeutend reicher an Farben und Ideen als »Comala« ist Gade's »Erlkönigs Tochter«; der eigentliche Formenbau gleicht sich in beiden Werken. Diese zweite Cantate, welche der ersten ungefähr zehn Jahre später folgte, behandelt dieselbe Sage wie Löwe's Ballade vom

Digitized by Google

Oluf. Gade's Herr Olaf, ein etwas unsicherer Bräutigam, reitet in der Nacht vor seiner Hochzeit noch einmal nach dem Erlengrund, der in den nordischen Märchen ungefähr die Rolle des Venusberges einzunehmen scheint. Von Erlkönigs Tochter zum Tanzen aufgefordert, weigert er sich und wird von der schönen und wüthenden Teufelin zum Tode verwundet. Am Morgen, als die Hochzeitsgäste schon warten, kehrt Olaf im wilden Ritte endlich heim. Er hat gerade noch so viel Zeit, der Mutter zu beichten; dann ist er todt. Prolog und Epilog des Chores beginnen und schliessen die Cantate mit einem und demselben Satz im ernsten Balladenton. Auch der Musik, die zu der Handlung gehört, ist ein düsterer Grundton eigen. Diese Bestimmtheit ihres Charakters, ihre Einheitlichkeit und ein deutliches nordisches Localcolorit zeichnen die Cantate besonders aus. Vergleicht man die Hauptscene der Dichtung, die zweite, wo Olaf im Erlengrunde weilt, mit der ihr verwandten Verführungsscene der Armida in Gade's »Kreuzfahrern«, so wird die Herbheit und die Knappheit dieser Erlkönigscantate noch viel deutlicher. Gemildert und belebt wird dieser strenge Zug im Werke nur hie und da. Im ersten Theile geschieht das durch die neckische und spukhafte Elfenmusik, die als Vorspiel dem Chor »Ins blaue Meer« mit seiner schönen Abendstimmung vorhergeht; in der dritten Scene bildet der an Mendelssohn anklingende aber herrlich geführte »Morgengesang« einen freundlich erhebenden Gegensatz zu der dumpf wirren Grundstimmung der Composition. Von der Gelegenheit, an dieser Stelle auch das frohbewegte Treiben der Hochzeitsgäste zu schildern, hat Gade keinen Gebrauch gemacht und diesmal aus wohlberechtigten Rücksichten auf den Gesammteindruck und die Einheitlichkeit der Composition.

Von den Componisten der Mendelssohn'schen Schule war es noch F. Hiller, der mit seiner »Loreley« in der dramatischen Cantate einen grösseren Erfolg davontrug. Einen sehr glücklichen Schritt auf dem Felde der Chorballade that, vor zwanzig Jahren ungefähr, Max

F. Hiller »Loreley«.

M. Bruch »Schön Ellen«.

Bruch mit seinem »Schön Ellen«. Die bekannte Dichtung E. Geibel's, welche dieser Composition zu Grunde liegt, führt uns auf eine belagerte Burg in Schottland. Die Vertheidiger, am Ende ihrer Kräfte angekommen, bereiten sich aufs Letzte vor. Nur ein Mädchen, Schön Ellen, giebt die Hoffnung nicht auf. Mit der Schärfe, die die Begeisterung den Sinnen giebt, hört sie aus der fernsten Ferne das Kriegslied des befreundeten Stammes der Campbells, die zum Ersatze heranrücken. Die Eingeschlossenen halten das für Spuk und Trug, nehmen Abschied von Weib und Kind und begeben sich auf den Todesgang. Da klingt aber der Marsch in der Nähe. Die Campbells sind da. Die Musik Bruch's zeichnet sich durch Frische, Kraft und einen flotten, in sich fest geschlossenen und gerundeten Aufbau aus. Sie wächst unmittelbar natürlich aus dem Stamme heraus, den die Weise der Campbells bildet, ein munterer, leichter $^6/_8$-Tact schottischer Abkunft, anderen Hochlandsliedern, auch dem bekannten »Malborough's Lied« ziemlich ähnlich. Am Ende der Dichtung, da, wo die Rettung und Befreiung vollzogen ist, hat Bruch sehr glücklich und wirksam aus der lustigen Marschmelodie eine breite, fromme Dankeshymne gebildet. Von der übrigen Musik der Cantate zeichnet sich das kurze Arioso des Führers der Belagerten (Baryton) aus: »Fahrt wohl denn, Weib und Kind daheim«.

M. Bruch »Das Feuerkreuz«.

Auch die neueste weltliche Cantate, welche Bruch für gemischten Chor geschrieben hat, »Das Feuerkreuz«, spielt in dem schottischen Hochland. Wie aus W. Scott's »Fräulein vom See« bekannt ist, war in den alten Zeiten »das Feuerkreuz« das Zeichen des Krieges bei den Schotten. Ein Häuptling trug es so schnell als möglich dem nächsten Häuptling zu; die Männer jeden Ortes folgten dem Zeichen mit den Waffen; so wurde der Gau ohne weitere Umstände »mobil gemacht«. H. Bulthaupt, der Dichter der Bruch'schen Cantate, lässt nun dem Norman, einem jungen, edlen Holländer, das Feuerkreuz in dem Augenblicke zutragen, als er eben mit

Digitized by Google

Mary, seiner Braut, zum Altar schreitet. Von heiteren und von frommen Hochzeitsgesängen, vom Orgelklang muss Norman ohne Besinnen hinweg, den Seinen voraus in Kampf und Krieg. Der Dichter zeigt uns nach diesen Scenen Norman auf einsamer Wacht in den Bergen, eine schöne, klar und reich gestimmte Scene, die in der Musik nicht zu ihrer vollen Geltung kommt. Dann führt er uns in dem »Aufgebot« den Aufbruch der Heeresmasse vor. Die Gefühle der zurückgelassenen Frauen kommen in einem »Ave Maria« der Mary zum Ausdruck. Ein »Kriegsgesang« bringt uns der Entscheidung nahe, die dann in der »Schlacht«, dem letzten Bilde der Dichtung, zu Gunsten Norman's fällt. Bereits todtgesagt, kehrt er heil in die Arme seiner Mary zurück, die mit den anderen Frauen in der Nähe des Kampffeldes den Zeichen lauscht, die aus den streitenden Lagern herüberklingen. Von den vielen dankbaren und mannigfachen Aufgaben, welche der Dichter dem Componisten geboten hat, löst die Musik am wirksamsten die in dem »Kriegsgesang« enthaltene. Hier hat Bruch wieder eine der ihm eigenen packenden Marschweisen als Refrainmotiv in den Mittelpunkt der Composition gestellt. Diese eindringliche, leichte Melodie des »Süss ist's« kehrt auch in der Schlacht belebend wieder. In der Eingangsscene wirkt die fröhlich kräftige Musik der Spielleute sehr gut. Einen bedeutenden, wenn im Grunde auch theatralischen Effect macht der Eintritt der Orgel vor dem Chor »Aus der Dämm'rung«. Auch ein Glöckchen bimmelt dazu.

Die überwiegende Mehrzahl der neueren weltlichen Cantaten folgt den Spuren von Schumann's »Pilgerfahrt der Rose«. Der Verkehr zwischen Menschen und Fabelwesen bietet dem Musiker prachtvolle Gegensätze und feine Mischungen zugleich dar; der Schauplatz, auf dem diese Geschichten sich zutragen, wechselt zwischen »Bürgerlich und Romantisch« und reizt die Lust zum Malen, die jedem modernen Componisten eingeboren ist. Wald und See, stille Nächte, festliche Tage, Elfen und Jäger — Alles ist beieinander. Das Märchen von »der

Digitized by Google

H. Hofmann »Das Märchen von der schönen Melusine«.

schönen Melusine«, das uns Moritz von Schwind so zart geschildert hat, das Mendelssohn zu einer seiner herrlichsten Ouvertüren begeisterte, ist ein solcher dankbarer Cantatenstoff. Heinrich Hofmann griff ihn auf und seine anspruchslose, durchaus auf Lied- und Volkston gerichtete Composition machte in der Mitte der siebziger Jahre die Runde in den Chorvereinen. Die hübschen, frischen Jägerchöre dieses Werkes sollten nicht in Vergessenheit gerathen. Die Dichtung von W. Osterwald strebt darnach, in warmen Liebesscenen ein bedeutendes Innenleben zu entfalten.

M. Erdmannsdörfer »Prinzessin Ilse«.

Von ähnlicher poetischer Richtung wie diese Hofmann'sche Cantate war auch M. Erdmannsdörfer's »Prinzessin Ilse«, die Ende der sechziger Jahre erschien. In der musikalischen Methode sind die beiden Werke vollständige Antipoden. Hofmann hört kaum einen Augenblick mit Singen auf, singt selbst auf Kosten der Verständlichkeit und des guten Deutsch; Erdmannsdörfer kommt fast gar nicht dazu. Der ganze Gedankenhalt, alle Stimmung liegt im Orchester: der Chor sagt nur erläuternde Worte. Bei ihm ist das Wagner'sche Princip überboten; bei Hofmann der Styl der unschuldigsten Zeiten!

S. Bennet. G. Macfarren.

Sehr beliebt ist die Märchencantate in England. Von den Hauptwerken der einheimischen Tonsetzer, S. Bennet's »Queen of May«, G. Macfarren's »Lady of the lake«, sind wenigstens die Namen auch in Deutschland bekannt.

H. v. Herzogenberg »Deutsches Liederspiel«.

Nur in loser Verbindung mit den Cantaten dramatischer Richtung steht ein Chorwerk, das unter den neuesten Arbeiten der Gattung durch Frische und Eigenart hervorragt: H. v. Herzogenberg's »Deutsches Liederspiel«. Es enthält eine Geschichte, aber sie verläuft ohne jede dramatische Schürzung; ja, sie ist garnicht einmal vollständig offengelegt und muss theilweise errathen werden. Es ist die alte Geschichte von Jungfrau und Jüngling, vom Lieben im Mai, von Trennen und Abschiednehmen; vom Wiederkommen und

Digitized by Google

Hochzeit. Am Ende der alten Madrigalenzeit ist es wiederholt vorgekommen, dass ein geschlossener Verlauf aus dem Liebesleben in Liedern angedeutet wurde. In der Gegenwart darf Brahms das originelle Verdienst in Anspruch nehmen, zuerst auf diese Idee gekommen sein. Was dieser Tonsetzer in seinen »Liebesliederwalzern« versuchte, hat H. von Herzogenberg mit einem bestimmteren Gang im Texte auf die Chorcantate übertragen und Andere sind ihm hier schon wieder gefolgt. Die Musik dieses »Liederspiels« ist in Bezug auf die Formen, in denen sie sich bewegt, durch den Titel gekennzeichnet. Doch ist der Begriff des Liedes im weitesten Sinne zu nehmen. Die Gesänge sind zum Theil sehr breit angelegt. Im Ausdruck herrscht eine Knappheit, die zuweilen einen liebenswürdig kecken Zug annimmt. Die freudigen Chöre am Eingang und am Schluss haben darin ihren besonderen Reiz, freilich auch ihre Schwierigkeit. Von der Naivetät und Anschaulichkeit des melodischen Talentes, welche das Werk auszeichnet, geben die schönsten Proben das erste Sopransolo: »Es ist mir wie dem kleinen Waldvöglein zu Muth« und der Männerchor: »Da kam er vor ein Goldschmiedhaus«. Die bedeutende Kunstbeherrschung des Componisten zeigt am vollsten der stimmungsvolle Doppelcanon: »Draussen sangen schon die Vögel«.

Besonders fruchtbar wurde die dramatische Chorcantate für den Männergesang. Dasjenige Werk, welches hier den Anstoss gab, war der »Frithjof« von M. Bruch, eine Composition, die das erste grössere Debut des jungen Componisten bildete und mit seinem ersten Violinconcert zusammen noch bis heute sein grösster Ruhm geblieben ist. Wie oft wiederholt sich in der Geschichte der Musik der Fall, dass der Erstling auch das Hauptwerk seines Verfassers bleibt. So sehr scheint die Tonkunst an die Jugend gebunden! Dem Texte liegen aus E. Tegner's »Frithjofsage« folgende sechs Scenen zu Grunde: Frithjof's Heimkehr; Ingeborg's Brautzug zu König Ring; Frithjof's Rache, Tempelbrand, Fluch; Frithjof's Abschied von

M. Bruch »Frithjof«.

Digitized by Google

Nordland; Ingeborg's Klage; Frithjof auf der See. Auch in seinem »Odysseus« und »Achilleus« hat Bruch später wieder dramatische Bilder ohne jede weitere Verbindung aufeinander folgen lassen, so wie er es hier im »Frithjof« gethan. Aber dasselbe Verfahren wirkt dort fraglich, hier glücklich. Denn im »Frithjof« besteht ein Zusammenhang zwischen den einzelnen Scenen und dass uns der Text darauf nicht erst mit Fingern hinweist, empfinden wir als einen feinen Tact. Ja die Reserve, mit welcher die Dichtung vermeidet, die Liebenden auch nur auf einen Augenblick zusammenzuführen, rührt uns mehr und nachhaltiger als das durch die schönsten Duette zu erreichen gewesen wäre. In der Composition erfreut derselbe kräftige, männliche Schritt, den der Gang des Textes zeigt. Die Musik beschäftigt sich ohne alles Liebäugeln mit Effecten, die am Wege blühen könnten, mit den Hauptpunkten und giebt sie meist knapp und immer markig wieder. Die Einheit zwischen Text und Musik, der Ernst, mit welchem der Componist die dichterischen Ziele ins Auge genommen hat, sind eine Hauptursache für den starken und künstlerisch reinen Gesammteindruck der Cantate. Aus dieser ernsten Hingabe, aus dieser Versenkung in die Stimmung der Textbilder ist auch der Reichthum charakteristischer Motive gequollen, welcher die Musik des »Frithjof« auszeichnet. Schritt auf Schritt zeigt das Tonwesen dieser Cantate poetische Blüthen von ausgesprochener Besonderheit: Wie passen diese übermässigen traurigen Dreiklänge vortrefflich zu dem klagenden Brautzug der Ingeborg; wie deutlich sagen in den ersten Tacten der dritten Scene Farben und Themen des einsetzenden Priestergesanges die Nähe einer tragischen Wendung voraus! Allgemein und von jeher ist diese dritte Scene als das Hauptstück der Composition betrachtet worden. Gerade an sie knüpfen die hohen Erwartungen an, die lange Zeit auf die dramatische Kraft M. Bruch's gesetzt wurden. Aber auch weniger wichtigen und erregenden Situationen gegenüber entfaltet Bruch in den Chorsätzen dieselbe Sicherheit und Frische der Dar-

Digitized by Google

stellung. Die Soloabschnitte sind weniger voll, jedoch nicht ohne eigenen Werth. Ingeborg ist bestimmt gezeichnet: in den einfachen Formen ihrer sanften Klage das Urbild der Penelope und aller anderen leiderfüllten Frauen, die in den Vocalcompositionen Bruch's auftreten. In den kräftigen Gesängen des »Frithjof« selbst verdient namentlich die freie Führung der Form anerkennende Aufmerksamkeit.

Wenn auch die musikalische Ausführung der »Frithjofscenen« weniger bedeutend gewesen wäre, als sie in der That war, so würde das Werk doch noch immer grosse Anregungen gegeben haben. Es wies die Composition für Männergesang, die wieder einmal im anakreontischen und patriotischen Stillleben einzuschlafen drohte, auf höhere Ziele hin. Es erschloss von Neuem das Gebiet der Cantate und damit ein Stück poetischen Lebens im Grossen. Es zeigte nachdrücklicher als dies die vereinzelten Versuche der vorhergehenden Jahrzehnte bewirkt hatten, welche Reize aus der Verbindung des Männerchores mit Sologesang, namentlich mit Frauensolo, erspriessen.

So hat denn auch der »Frithjof« Bruch's in der That ein grosses Gefolge dramatischer Cantaten, für Männerchor bestimmt, gefunden. Als diejenigen Arbeiten der Gattung, deren bleibende Bedeutung inzwischen festgestellt ist, sind der »Rinaldo« von J. Brahms und der »Hakon Jarl« von Carl Reinecke zu bezeichnen.

J. Brahms »Rinaldo«.

Die Bedeutung des »Rinaldo« von J. Brahms liegt in den schönen Chören des Werkes und in den eigenartig innigen und feinen Sologesängen, die die Liebe aussprechen, in welcher Rinaldo, der Held der Cantate, zur Armida, der Zauberin, befangen ist. Die poetische Endwirkung des Kunstwerkes dagegen wird immer unsicher oder ungenügend bleiben. Denn Goethe hat in dieser Dichtung viel mehr zu rathen gelassen als in der »Walpurgisnacht«. Armida, die Seele der ganzen Verwickelung, kommt garnicht zum Vorschein; der »diamantene Schild«, der als Gegenzauber den schmachtenden Rinaldo zur

Digitized by Google

Scham und zum Aufraffen bewegt, wird nicht sichtbar. Dass ihn die Musik deutlich zu machen sucht, entgeht doch vielen unvorbereiteten Hörern. Ein zweiter Haupthebel der Handlung, die »Gebete der Frommen«, welche den letzten Zauber der Armida zerstören, tritt überhaupt nicht merkbar in Thätigkeit. Wir hören nichts, auch in der Musik nicht, von diesen Gebeten.

Die kurze Instrumentaleinleitung vor dem ersten Chor stellt lockende Zaubermotive mit den Klagen des Rinaldo und ernst kräftigen Citaten zusammen, die sich auf die Gefährten zu beziehen scheinen. Also die drei poetischen Träger der Dichtung, deren Gegenstand die Befreiung Rinaldo's aus den Armen der Armida bildet. Der erste Chor, »Zu dem Strande«, zeigt uns das Werk scheinbar bereits vollbracht. Die Freunde des Rinaldo rüsten zur Abreise. Doch Rinaldo erliegt vom Neuen und wiederholt der Macht der Zauberin. Dem ersten Rückfall begegnet der Chor der Freunde liebevoll mitleidig in dem zarten, frommen Satze: »Sachte kommt«, dem zweiten streng und energisch mit »Nein, nicht länger gilt's zu säumen«. An seinem Ende schildert die Musik des Orchesters geheimnissvoll das Erscheinen des diamant'nen Schildes. Das Mittel hat, soweit Rinaldo's Wille in Frage kommt, geholfen. Der Chor, »Zurück«, schlägt einen frohen Reiseton an. Doch ist die Rechnung ohne Armida gemacht. Sie erscheint nochmals, erst betrübt und weinend, dann erzürnt »umgewandelt, gleich wie Dämonen«. Das Forte und der unwirsche Ton, in welchem die alten Lockmotive jetzt erklingen, deutet auf das Zusammenstürzen der Paläste und den Schrecken, welchen die Unholde jetzt um sich verbreitet. Auf einen Augenblick verlieren darüber auch die tapferen Herzen der Freunde die Fassung. Mit dem Einsatz des Chores, »Schon sind sie erhört«, ist aber ihre Sache gewonnen. Rinaldo jammert noch eine Weile in die muthigen Dankweisen hinein. Dann aber zeigt uns der Schlusschor die ganze Schaar auf der See, auf der Heimreise und endlich landend und zum Kreuzzugsheere stossend. Der schwung-

Digitized by Google

volle, zum Anfang weit und frei ausholende Schlusschor hat ein kunstgeschichtliches Interesse darin, dass er in dem Zwischensatze: »Wie sie schweben« den Einfluss C. M. v. Weber's zeigt.

C. Reinecke's »Hakon Jarl« ist unter allen Arbeiten der Gattung diejenige, welche in ihrer mächtigen Gliederung und im Geiste der Tonsprache am stärksten dramatisches Leben ausspricht. Wie der »Frithjof« und die Mehrzahl der Cantaten, die ihm gefolgt sind, so führt auch »Hakon Jarl« uns in den nordischen Sagenkreis. Der Held dieser Dichtung ist einer jener Recken, die das Heidenthum in seiner Wüstheit vertreten: treulos gegen die, die ihn lieben und blutigem Götzendienst ergeben. Ihm tritt Olaf als Vertreter des Christenthums entgegen, streitet mit ihm in der Feldschlacht um Thron und Krone und besiegt ihn. Der Fall Hakon Jarl's wird vorbereitet und eingeleitet durch schlimme Zeichen vom Himmel, durch die Warnung seiner Gattin Thora und politisch positiv durch den Aufstand der norwegischen Bauern. Der Dichter der Cantate, H. Carstens, hat einen grossen dramatischen Apparat aufgestellt. Aber die herbeigerufenen Kräfte wirken nicht gemeinsam auf ein Ziel hin. Sie stehen decorativ und als Staffage hinter und neben dem Hakon Jarl«; der Conflict in dieser Geschichte ergiebt sich aus dem blossen Zusammentreffen des Hakon Jarl und des Olaf. Die Dichtung ist, als Drama beurtheilt, nicht recht fertig geworden. Um so grösser sind die Verdienste der Musik, welche die Hauptfiguren höchst glücklich charakterisirt und auf die packenden, grossen Situationsschilderungen noch mit voller Hand sinnige Einzelzüge streut. Besonders bereichert hat Reinecke die Gestalt des Hakon Jarl; er ist durch die Musik liebenswürdig und sympathisch geworden, ein Bild naiver Frische und Kraft. Eine ungewöhnlich anziehende Figur ist die Thora, in der der Componist eine edle und gemüthvoll innige Kreuzträgerin hingestellt hat. Ebenso anschaulich und lebendig sind die Massen in ihren Charakteren wiedergegeben: die harten Schmiede, die treuherzigen Bauern,

C. Reinecke »Hakon Jarl«.

Digitized by Google

die fromm kräftigen Mannen des Olaf. Eine der grossartigsten Leistungen dramatischen Aufbau's bildet die dritte Scene des Werkes, die so einfach mit dem Bauerngesang beginnt. Von genialer Wirkung ist in dieser Scene besonders der Einsatz der lateinischen Hymne, mit welcher sich Olaf's Heer aus der Ferne ankündet.

Nach ihrer, auf klarer, natürlicher Form, schön gesangmässigen Anlage und anmuthiger Phantasie begründeten Verbreitung nehmen nach diesen drei Hauptcantaten die Arbeiten Jos. Brambach's den nächsten Rang ein. Namentlich die letzte Composition, die »Loreley« (mit Sopransolo) ist eine liebenswürdige Leistung massvoller Romantik.

J. Brambach.

Unter den zahlreichen jüngeren Vertretern der dramatischen Cantate für Männerchor haben sich bis jetzt am meisten ausgezeichnet H. Zöllner, der Componist von »Hunnenschlacht« und »Columbus«, sowie G. Schreck, dessen »König Fjalar« soeben häufig aufgeführt wird.

H. Zöllner. G. Schreck.

Die der dramatischen Cantate verwandte kleinere Chorballade war in den letzten Jahrzehnten im Männergesang gleichfalls durch eine Reihe werthvoller Compositionen vertreten. Von den Beiträgen der Componisten der vorigen Generation hat sich bis heute noch F. Lachner's »Sturmesmythe« behauptet. Ihre Musik gewinnt einer ziemlich gekünstelten Dichtung N. Lenau's, die die Wolken als Töchter des Meeres hinstellt, sehr rührende Züge ab. Auch in der Chorballade gewann sich M. Bruch schnell eine hervorragende Stellung. Sein »Normannenzug« (Chor mit Solobaryton) ist unter den zahlreichen Absenkern, die von der Frithjofmusik ausgegangen sind, einer der bestgediehenen, einfach und kraftvoll entworfen und durchgeführt; in der Refrainstelle »O Kreuz und Buch und Mönchsgebet« Gemüth und Phantasie fest und nachhaltig packend.

F. Lachner »Sturmesmythe«.

M. Bruch »Normannenzug«.

Als das musikalisch reichste Exemplar seiner Art darf wohl J. Rheinberger's Ballade »Das Thal des Espingo« betrachtet werden. Die Dichtung von Paul Heyse schildert, wie ein Zug maurischer Krieger,

J. Rheinberger »Das Thal des Espingo«.

der durchs Pyrenäengebirge zieht, im Thale sorglos, waffenentblösst, in Heimathsgedanken versunken rastet und von den baskischen Feinden überfallen und niedergemetzelt wird. Anfang und Ende der Composition bildet ein marschmässiger Satz im dunklen Balladenton, nach den einzelnen Versen lebendig variirt und jeden die Phantasie berührenden Begriff des Textes mit einer treffenden Tonwendung bedenkend. Der mittlere Theil stellt diesem hart gehaltenen Hauptsatz in anmuthigen Motiven, die auf decenten Tanzrhythmen ruhen, ein Bild schwärmerischen Behagens entgegen, das in Farbe und Führung immer wärmer wird und bei der Stelle »O Heimathwonne« in die Extase der Begeisterung übergeht. Wunderbar natürlich und knapp hat der Componist von diesem Punkte zur Katastrophe hinübergeleitet; namentlich die Wiederkehr düsterer Motive aus dem Hauptsatz uud ein Recitativ im Unisono aller Stimmen vermitteln den Uebergang.

Die Ode wurde in der Zeit einer wesentlich dramatischen Strömung in der Chorcomposition doch nicht ganz vergessen. Von Max Bruch selbst, dem Führer der Dramatiker, besitzt der Männergesang den »Siegesgesang der Griechen bei Salamis«, eine Composition, die dithyrambisch mit Freudenrufen einsetzt und die Stimmung kraftvoller Begeisterung bis zum Ende beibehält, zu Gesang und schwungvollen Melodien ausbreitend, vertiefend und steigernd. Selbst der Mittelsatz des dreitheilgen Werkes steht zu dem ersten im Verhältniss der Steigerung, nicht in dem gewöhnlichen des ruhigen Gegensatzes. Auch F. Gernsheim hat sich auf dem Gebiete der Chorode für Männerstimmen ausgezeichnet; er componirte ebenfalls die Ode Linggs' »Salamis« gedrungen und markig. Auffällig schwach ist die patriotische Ode mit künstlerisch bedeutenden Tonwerken vertreten. F. Wüllner's »Deutscher Siegesgesang« ist fast das einzige Werk monumentaler Natur, das heute noch zuweilen in den Concerten der Männerchöre an die grossen Ereignisse der

M. Bruch »Salamis«.

F. Gernsheim »Salamis«.

F. Wullner »Deutscher Siegesgesang«.

Digitized by Google

Jahre 1870—1871 erinnert. Am beredtesten spricht in der Composition, die auf dem Schema der dreitheiligen Cantate ruht, der Mittelsatz, eine wehmüthig, aber männlich gefasste Todtenklage. C. Reinecke's gewaltiges »Schlachtlied« scheint wegen der Doppelchöre gemieden zu werden.

C. Reinecke »Schlachtlied«.

Einen für die weitere Entwickelung und die Stellung der Odencomposition zunächst im Männergesang hoffentlich bedeutungsvollen Schritt bezeichnet J. L. Nicodé's Sinfonie-Ode »Das Meer«. Es ist möglich, dass die spätere Zeit dieses grossgedachte und durchgeführte Werk als einen Wendepunkt betrachtet und von ihm ab das Ende der dramatischen Periode rechnet. Denn das ist das erste Verdienst an Nicodé's »Meer«, dass es mit vollstem Gewicht und Nachdruck auf poetische Grundlagen hinweist, welche seit Jahrzehnten für die Vocalcomposition grossen Styles unbenutzt geblieben waren. Nicodé hat den Grundgedanken der »Jahreszeiten« aufgenommen: in der Natur, der ewigen, unerschöpflichen Quelle menschlicher Empfindungen jeglicher Art, musikalisch zu lesen. Einen unmittelbaren Vorgänger hatte der Tonsetzer in dem Franzosen Fel. David und seiner »Wüste« (1844), die, wie Nicodé's »Meer«, als »Sinfonie-Ode« betitelt ist. Wir haben die David'sche Composition der Gruppe »Sinfonie« eingereiht, die Ode Nicodé's aber stellen wir in die Vocalmusik. Dort ist der Gesang eine Beigabe; hier ein wesentlicher Bestandtheil: Die Dichtung C. Woermann's, welche der Musik unterliegt, vergleicht das »Meer« dem menschlichen Leben. Bei beiden ein ewiges Stürmen und Jagen, ein Wechsel von Ebbe und Fluth, gewaltig schöne Momente dazwischen: auf dem Meer die Fata Morgana, im Leben die Liebe. Ein gleicher Abschluss hier und dort: für die Wellen die Ankunft am Strande, für die Menschenherzen die Ruhe und Seligkeit nach des Lebens Ende. In der Dichtung mischt sich einem ergreifenden Pathos eine nicht unbeträchtliche Menge Pessimismus ein. Dieser zweite Zug tritt in der Musik zurück; das Pathos hat Nicodé beibehalten und

J. L. Nicodé »Das Meer«.

Digitized by Google

demselben als Gegengewicht eine bedeutende Summe musikalischer Malereien zugestellt und damit den Dichter sehr glücklich corrigirt oder doch wenigstens ergänzt. Der Gegenstand berechtigte zu solchen Schilderungen; er forderte sie geradezu heraus. Ihre Ausführung aber ist eine virtuose, eine hervorragende Leistung, die eine höchste Spitze moderner Kunst bezeichnet. Diese Schilderungen beleben und fesseln in stärkster Weise; aber sie sind mit überlegenem Geschmacke in dem Rahmen des Ganzen gehalten und dem Hauptelement der Composition, dem Pathos, eingeordnet.

Das in sieben Sätze getheilte Werk beginnt mit einer mächtigen Instrumentaleinleitung, als erster Nummer, die die Ueberschrift »Das Meer« trägt. Dem Zuhörer fällt an diesem grossartigen, scheinbar sehr verwickelten Satze zunächst der Reichthum an Farben auf: an blendend prächtigen einerseits, die ihren Hauptvertreter im Klang einer vollen Orgel haben; an seltsamen andererseits, die sich aus der vielleicht etwas zu freigebigen Verwendung sogenannter gestopfter Töne von Hörnern und Trompeten ergeben. Wie aus der weitesten Ferne klingen da grelle, schrille, neckische, halb heisere Klänge auf, die Sagen von den Tritonen und Böcklin'sche Farbenphantasien vor die Seele zaubernd. Es sind hier ganz ausserordentliche Erscheinungen der Natur wohl zu verschwenderisch dem Gesammtbilde eingefügt. Aber ein Musiker, der diese Klänge erfinden konnte, muss das Meer belauscht haben. Jedoch ist dieser Farbenreichthum der Ouvertüre nicht ihr Wesen. Sondern dies besteht in einem bedeutend und klar und einfach wiedergegebenen Gedankengehalt. Derselbe formt sich in zwei Hauptgruppen. Den ersten bildet eine Doppelfuge. Ihr erstes Thema ist identisch mit der Melodie, welche am Schlusse des Werkes, im siebenten Satz, zu den Worten »An der Stürme Stätte bange Spiegelglätte« gesungen wird. Sie ist ernsten, etwas drückenden Charakters. Die Noten, vom Rhythmus losgelöst, ergeben die gleiche Tonreihe wie die Anfangszeile des Chorals »Vom Himmel hoch«.

Digitized by Google

Das zweite Thema dieser Doppelfuge ist eine kurze Weise, die in rüstigem Gange einen Anlauf zur Kraft nimmt. Mit der Wiederkehr des Hauptthemas in der Orgel schliesst diese erste Gruppe des Satzes ab. Und nun beginnt von heimlich bewegten, flatternden und flüchtigen Motiven der Streichinstrumente eingeführt, eine Art Wellen- und Wassermusik, in die später die Themen der ersten Gruppe hineintreten. In der Schlussabtheilung nimmt das pathetische Hauptthema der Doppelfuge, von den schildernden Elementen der Composition umrauscht und umwogt, die Führung. Der zweite Satz, »Das ist das Meer«, ist ein einfacher a capella-Satz, feierlich und fromm gestimmt. Seine breite Melodie verlangt von dem Zuhörer, festgehalten zu werden, denn sie kehrt in der vierten Nummer der Composition, dem »Meeresleuchten«, wieder. Sie bildet das geistige Rückgrat dieses merkwürdigen und gewagten Satzes, einer Episode für das Orchester allein. Die Ausführung dieses gedankenschweren Gesanges ist hier einem, aus einem Nebenraum gedämpft wie aus weiter Entfernung herüberklingenden Orchester von Trompeten, Posaunen und Tuben übertragen. Das Hauptorschester spielt gleichzeitig im Saale einen lustigen, flotten Satz, in dem es von Spuk und Spass förmlich sprüht, der aber eine technische Leistung verlangt ungefähr von dem Range wie die »Fee Mab« in Berlioz's »Romeo«. Nur bei Raumverhältnissen, die es ermöglichen, dass der Dirigent des Hauptorchesters auch von dem Orchester des Nebenraumes gesehen wird, ist die Aufführung dieser interessanten und in der Idee hochbedeutenden Nummer zu empfehlen. Die dem »Meeresleuchten« vorhergehende Nummer, »Wellenjagd«, giebt die Idee des hastigen Treibens, welches die Dichtung im Meer- und Menschenleben nachzuweisen sucht, anschaulich wieder. Der Schwerpunkt des musikalischen Ausdruckes liegt in den Stellen, wo die Liebe als der gute Geist aufsteigt, der über diesem Treiben herrscht. Eigen gedacht ist der Abschluss der Nummer, der geheimnissvolle und tragische

Digitized by Google

Wendungen eingeht. Der Chor nimmt sprechend, nicht singend, Abschied. Der fünfte Satz, das Gesangsolo (Tenor oder Mezzosopran) »Fata Morgana« ist die empfindungsvollste und zugleich die gesang- und melodienreichste Nummer der Ode. Am wärmsten spricht die Refrainstelle: »Fata Morgana«. Die sechste Nummer, »Ebbe und Fluth«, ist pathetischen Charakters, aber sehr knapp und einfach, mehr andeutend als durchführend. Geisterhafte Rufe, »Ebbe, Ebbe«, eröffnen sie mit dem Hauptchor. Der Schlusssatz, »Sturm und Stille«, besteht aus drei Theilen; beginnt aufgeregt, geht dann in ruhigen und versöhnenden Ton über und schliesst kräftig freudig. Vielleicht wäre eine andere Anlage dieser Nummer, die dem befriedigenden Ende des in der Dichtung durchgeführten Gemüthsprocesses einen äusserlich breiteren Ausdruck gegeben hätte, dem Totaleindruck der Composition günstiger gewesen. Mit der Empfindung, dass es sich um ein in jeder Hinsicht bedeutendes Kunstwerk handelt, wird wohl Jedermann von der Sinfonie-Ode Nicodé's scheiden. Die Ausführung verlangt hervorragende Chormittel und ein Orchester ersten Ranges. Das mag der Grund sein, weshalb »Das Meer«, seitdem es im Februar 1889 von dem Leipziger Universitätssängerverein zu St. Pauli aus der Taufe gehoben worden, nur erst wenige Aufführungen erlebt hat. Eine Zukunft ist ihm und der Richtung, die es vertritt, gewiss!

Sieht man von Bruch's »Glocke« ab, so hat die neuere Composition für gemischten Chor dem »Meere« Nicodé's kein entsprechendes Seitenstück zu bieten. Dagegen ist sie mit Choroden kleineren Umfangs genügend versehen. Als ziemlich verbreitete und bekannte Arbeiten dieser Art seien die von S. Jadassohn »Vergebung« und »Verheissung« angeführt, Compositionen in kurzer Cantatenform gehalten, Einfachheit und Gediegenheit verbindend. **S. Jadassohn.**

M. Bruch hat zu der Classe eine Composition von Schiller's »Dithyrambe« beigesteuert, die zu den stimmungsreichsten und originellsten Arbeiten des Tonsetzers gehört. Von ganz eigener Schönheit in Auffassung und **M. Bruch «Dithyrambe».**

Durchführung ist die zweite Hälfte der Composition, in der endlich der Chor sich zu dem Solisten (Tenor) gesellt. Die »Dithyrambe« wird von hier ab zum heilig andächtigen Opferact, ein Zug erhaben stiller Feierlichkeit bleibt ihr bis zum Ende und bestimmt den Gesammteindruck. Bruch steht mit dieser Wendung abseits von allen den vielen Componisten, welche die »Dithyrambe« ebenfalls in Musik gesetzt haben, — J. Rietz und E. F. Richter sind darunter die bekanntesten — er steht damit vielleicht auch im Widerspruch zu dem Dichter. Aber der Erfolg ist auf seiner Seite. Wenn wir Bruch's »Dithyrambe« im Concertsaal verfolgen, so stehen wir vor der nicht allzu seltenen Erscheinung, dass auch ausgezeichnete, tonangebende Künstler mit den besten Stücken unbeachtet bleiben können. Auf den ähnlichen Fall stossen wir sofort wieder C. Goldmark gegenüber, dessen »Frühlingshymne« unter den neuen Choroden ganz bedeutend hervorragt, ohne bis jetzt die verdiente Beachtung gefunden zu haben. Ein ungewöhnlicher Reichthum der Phantasie, der sich in anmuthigen und grossartigen Malereien äussert, eine tiefe Empfindung, ein pathetischer Geist und eine herrliche Farbengebung — das Alles vereinigt sich, um an dieses Werk zu fesseln. Zufällig stimmt der Anfang des Chorsatzes mit dem Eingangschor von Bruch's »Odysseus« nahe überein. Bekannter ist eine gleichzeitige Arbeit von Emil Hartmann, die ohne Besonderheit einen ähnlichen Gegenstand wie Goldmark's »Frühlingshymne« musikalisch behandelt. Es ist die beschreibende Ode »Winter und Lenz«, in welcher der jederzeit sehr klare Tonsetzer, derjenige unter den Nordländern, der auf seine Abstammung am wenigsten Gewicht zu legen scheint, eine sehr grosse Reihe von Naturerscheinungen in lauter kleinen Bildern, schlicht charakterisirend, durchnimmt. Unter den neuesten Beiträgen zur Gattung ragen H. v. Herzogenberg's »Stern des Liedes« und »Die Weihe der Nacht« durch edles Gepräge hervor.

J. Rietz.

E. F. Richter.

C. Goldmark »Frühlingshymne«.

E. Hartmann »Winter und Lenz«.

H. v. Herzogenberg.

Derjenige Tonsetzer, welchem die neuere Chorode

Digitized by Google

die geistig bedeutendsten Beiträge verdankt, ist Johannes Brahms. Es handelt sich um vier dem Umfang nach bescheidene Werke: »Schicksalslied«, »Rhapsodie«, »Nänie« und »Gesang der Parzen«, Compositionen, die in ihrer dichterischen Richtung und in ihrer musikalischen Anlage etwas Verwandtes besitzen. Es sind ungewöhnlich ernste Kunstwerke, die tief ins Seelenleben eingreifen und beim Zuhörer höhere Begriffe von Concert und Kunst voraussetzen. Ein einfacher Gegensatz zweier Gedanken kehrt in ihnen wieder, dasselbe Princip musikalischer Entwickelung also, welches auch dem »Deutschen Requiem« des Componisten zu Grunde liegt.

J. Brahms »Schicksalslied«.

Bei dem »Schicksalsliede« (für Chor und Orchester, op. 54) geht diese Verwandtschaft mit dem ebengenannten Hauptwerke von Joh. Brahms tiefer ins Innere hinein. Es stehen sich auch hier die Ideen von Sterben und ewigem Leben gegenüber. Nur ist Einkleidung, Durchführung und Lösung eine ganz andere: Mit dramatischer Schärfe stossen in dem »Schicksalslied« die Gegensätze aneinander, das Gemüth erschütternd. Am Schlusse hellt sichs wohl auf; der Componist zeigt nach dem Himmel; im Requien aber führt er uns in ihn hinein. Vergleicht man die Composition mit der Dichtung, die ihr zu Grunde liegt, so tritt der versöhnende und milde Zug in ihr viel stärker hervor als ihre Härte und Strenge. Hölderlin, der Dichter des »Schicksaliedes«, zeigt hier die seligen Götter, dort die leidenden Menschen: Unbarmherzig und trostlos klingt sein letzter Vers mit der Schilderung des menschlichen Elendes aus. Brahms aber ergänzt die Dichtung mit einer dritten Idee: In zarten Tönen, die unbeschreiblich schön Sehnen und Hoffen, Wehmuth und Freudigkeit mischen, spricht er es aus, dass auch den Menschen ein Göttliches zu Theil geworden und dass ihrer noch eine andere Bestimmung wartet, als »blindlings von Klippe zu Klippe ins Ungewisse hinabgeworfen« zu werden. Das ist der Sinn des innigen, schwärmerisch edlen Vorspieles der Instrumente. Darin wird geträumt wie vom himmlischen Paradies und noch

Digitized by Google

der Choralt setzt den ersten Text, »Ihr wandelt droben«, stillsinnend und träumerisch ein, wie nach den Sternen blickend, die oben aus dem holden, anmuthig verklärten Flötenspiel mild zu leuchten scheinen. In der Schilderung vom Leben der Götter folgt Brahms dem Dichter äusserlich darin, dass er die Form des strophischen Liedes andeutet. Der zweite Vers beginnt mit derselben ruhig declamirenden Melodie wie der erste; die Einzelzüge sind frei und mit eigenen Motiven behandelt. Besonders tritt aus ihnen der kurze Abschnitt von »der Künstlerin heiligen Saiten« hervor. Sein Abschluss erinnert ganz direct an die Behandlung, welche im Requiem die Worte erfahren: »Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein«, — ein hoher Aufschwung und ein still ins Innere gekehrter Abschluss: »Das höchste Glück hat keine Worte«. Das Bild von den »leidenden Menschen« setzt mit unruhiger Bewegung des Orchesters ein und wird in erregten Figuren weitergeführt. Die Chorstimmen singen darüber, zuerst im Unisono, eine breite Klagemelodie, »Doch uns ist gegeben«, auf die sie wiederholt und eingehend, in Nachahmungen Stimme für Stimme, erweiternd und verkürzend zurückkommen. Ihren breiten Gesang lösen Stellen ab, wo sie kurz und leidenschaftlich aufschreien, andere, wo sie in eindringlichen Gängen dahinjammern, noch andere, wo sie fassungslos nur stammeln. In dieser letzteren Weise ist die Stelle »wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen« genial behandelt. Alle diese starken Ausbrüche des Schmerzes gehen rührend in den sanft ergebenen, wehmüthig resignirenden Ton aus, mit welchem die Worte wiederholt werden: »ins Ungewisse hinab«. Hölderlin schliesst mit diesen Worten. Nicht so Brahms. Er lässt den Schmerz einschlafen und nun erscheint wie ein Traumbild, von den Instrumenten getragen, noch einmal die schöne Einleitungsmusik der Composition, die Seele des Hörers zu Frieden und Hoffnung zurückgeleitend. Dieser Schluss des »Schicksalliedes« ist eines der schönsten Beispiele dafür, wie die Instrumentalmusik in Vocalwerken poetische Aufgaben selbständig lösen kann.

Digitized by Google

Brahms hat von diesem von jeher, wenigstens seit Al. Scarlatti, bei bedeutenden Tonsetzern gebräuchlichen Verfahren in der Neuzeit mehr als andere Vocalcomponisten Gebrauch gemacht, Wagner und Liszt und das von ihnen gepflegte dramatische Musikgebiet natürlich ausgenommen! So sehen wir gleich wieder in seiner »Rhapsodie« (für eine Altstimme, Männerchor und Orchester, op. 53) den Haupttheil einer wichtigen Schilderung ins Orchester verlegt. Dieses ist es, welches uns mit schweren Bassmelodien, mit übermässigen Dreiklängen, mit dem erregten Wechsel seiner Farben, von singenden und blos rhythmischen Motiven die Gestalt jenes unglücklichen, in Verzweifelung seufzenden, herzbeklommen und gebrochen dahinschreitenden Jünglinges vorführen will, den Goethe einst auf seiner winterlichen Reise durch die Oeden des Harzes kennen lernte und der der Held seiner »Rhapsodie« ist. Die Singstimme giebt, allerdings in tief gefühlvollen Wendungen, nur den Commentar zu diesem — für Den, der's versteht — ergreifenden Instrumentalbild. Bis zum Ende des ersten Abschnittes wandte sich die Composition hauptsächlich an die Phantasie: mit dem Eintritt der Worte: »Ach, wer heilet« tritt sie ins Gebiet des Gemüthes über. Jetzt sind auch die Rollen der Ausführenden getauscht: Die Sängerin, die Vertreterin des betrachtenden Dichters, übernimmt die Führung: sie klagt und beschreibt in Melodien, die im grossen und doch ruhigen Bogen das Schlagen eines hocherregten Herzens wiedergeben. Die Instrumente ergänzen nur, indem sie die Motive des Mitleides, die aus dem Munde der Solistin erklingen, wiederholen oder mit kurzen, selbständigen Zuthaten verstärken. Die grossen Intervalle in der Gesangmelodie verrathen allein schon, wie die Empfindung nach Fassung ringt. Der dritte Theil bringt sie im Gebet, in dem herrlichen Satze: »Ist auf deinen Psalter«, mit welchem der Männerchor eintritt. Es wechselt in diesem Abschnitt der Ton frommer Andacht mit dem eindringlicher Bitte. Ueberall bleibt er warm, klar und bis in jede Einzelheit in Gedanken und Form

J. Brahms »Rhapsodie«.

lebensvoll. Die ganze Composition, die anfangs auf Schwierigkeiten stiess, wird jetzt allgemein als Juwel geschätzt.

»Schicksalslied« und »Rhapsodie« sind Anfang der siebenziger Jahre entstanden. »Nänie« und »Gesang der Parzen« folgten erst ein Jahrzehnt später. Sie sind beide noch strenger und schwerer in der Form, die auf Pausen, Einschnitte und Ueberleitungen gänzlich verzichtet, den reichen Inhalt aufs Dichteste zusammendrängt.

J. Brahms »Nänie«.

Der Composition gegenüber, in welcher Brahms Schiller's »Nänie« wiedergegeben hat, muss man an Homer, der den Tod als Bruder des Schlafes auffasst, und an die antiken Darstellungen denken, die ihn als freundlichen Genius mit umgekehrter Fackel bringen. Der Tod der Christen wirft seine Schrecken vor sich im dritten Satze des »Deutschen Requiem«; hier, in der »Nänie«, wird der Tod der Griechen besungen, mit Motiven der Anmuth, die die Klage und das leidvolle Loos wie mit Blumen und Kränzen umwinden. Ohne Zeichen des Schmerzes oder gar der Verzweiflung strömt dieser Trauergesang hin, lindernd und zur »Wonne der Wehmuth« erhebend. Lieblichkeit ist der Grundzug dieser Musik, die nur an einzelnen Satzabschnitten dunkle Farben streift. Wunderschön tritt besonders die Stelle hervor: »Nicht stillt Aphrodite den schönen Knaben«. Vielleicht hat auf diesen freundlichen, versöhnenden Charakter der Composition auch die Absicht eingewirkt, mit ihr einer trauernden Mutter Trost zu spenden. Die »Nänie« (op. 82) ist Frau Hofrath Feuerbach zugeeignet, der Mutter des frühverstorbenen genialen und dem Musiker Brahms geistesverwandten Malers. Die Eigenart der Auffassung von Brahms wird besonders klar, wenn man mit seiner Composition die »Nänie« des selbst früh verstorbenen H. Goetz vergleicht, die Mitte der siebziger Jahre erschien. Sie ergreift das Nächstliegende, einen leidenschaftlichen, erregten Ton, und folgt in der Form den Textbildern in gleichem Reichthum des Wechsels.

H. Goetz »Nänie«.

J. Brahms »Gesang der Parzen«.

Der »Gesang der Parzen« (op. 89), in Bezug auf Geschlossenheit des Charakters und Knappheit der Dar-

Digitized by Google

stellung eine der merkwürdigsten Compositionen der neueren Zeit, entwirft in seinem Haupttheil in harten Zügen das Bild von der Hoheit und Grausamkeit der Götter. Mit Tönen des Schreckens setzt das Orchester ein. Dann singt der Chor, in Frauenstimmen und Männerstimmen antiphonirend, das dumpf entsagungsvolle Thema der Worte: »Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht«. Durch den grössten Theil der Musik der Hauptgruppe geht dieses Thema mit. Unter den Motiven, welche an dasselbe zur Ergänzung der Schilderung herantreten, erinnern einige an das »Schicksalslied«. Bei den Worten: »Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge« setzt der zweite, der Schlusstheil der Composition mit einer eigenthümlichen Wendung ein. Auch hier hat sich Brahms wieder vom Dichter getrennt. Mit dieser Stelle lässt er das Mitleid in die Musik einziehen: der Mund, das Wort der Parzen ist noch bei den Göttern, ihr Herz aber wendet sich Denen zu, die durch die Himmlischen elend geworden sind. Brahms hat auch die Unterschrift des Parzengesanges, die Worte: »So sangen die Parzen« mit componirt, aber in einer eigenen, verschleierten Weise, in einem Tone, der die ganze Scene nachträglich in die Beleuchtung einer Vision rückt.

Im Gefolge dieser Oden erscheint zuweilen auch das »Triumphlied« von J. Brahms im weltlichen Concert, welches seinem Texte nach, wenn auch nicht zu den eigentlich kirchlich-liturgischen, so doch zur geistlichen Musik gehört. Im Ganzen sind aber die Aufführungen des Werkes nicht sehr zahlreich; es ist eine Composition für Musikfeste und Massenbesetzung. J. Brahms »Triumphlied«.

Brahms hat das »Triumphlied« nach den grossen Siegen der deutschen Waffen, 1870—1871, geschrieben und Kaiser Wilhelm I. gewidmet. Die Textworte, vom Componisten selbst aus der »Offenbarung Johannis« zusammengestellt, zeigen ein frommes Volk, das jubelt und dankt und in grossartig ausholenden Festgesängen den Eindruck überwältigender Ereignisse ausklingen lässt. In der Form folgt die Composition ungefähr der Anlage

Digitized by Google

der »Anthems« von Händel, im Style zwischen kurzer Motettenbehandlung der Worte und fugirendem Verweilen frei wechselnd. Auch von der Wucht und dem Geiste, ja selbst von der individuellen Gedankenbildung dieses Tonsetzers ist viel in das »Triumphlied« übergegangen.

Dem ersten Satze liegt als Hauptthema eine durch alle Stimmen und in verschiedenen Fassungen wiederkehrende Melodie zu Grunde, die von dem englischen »God save the king«, das ja auch in den meisten deutschen Staaten als Landeshymne dient, abgeleitet ist. Bald sind es Anläufe und Interjectionen, in denen die überquellende Freude zum Ausdruck kommt, bald breit und kunstvoll dahinfliessende Gesänge. Von elementarer Gewalt ist nach den rauschenden Präludien der erste Einsatz des achtstimmigen Chores: »Hallelujah«, von besonderer Innigkeit, ganz in dem Brahms eigenem Gepräge, sind die zarten und leisen Stellen vor dem letzten Schlussabschnitte, der mit einer errregten Steigerung ausgeht.

Wie der erste Satz das »God save the king« verwendet, so schliesst der zweite mit einem ähnlichen, volksthümlichen Citat, mit dem Choral: »Nun danket Alle Gott«. Wie von Glockengeläute eingeführt, tritt er bei der herzlich naiven Stelle des Chores: »Lasset uns freuen« in den Blasinstrumenten ein — nicht jedoch mit Glanz und lautem Schalle, sondern in einer den Componisten kennzeichnenden Art bescheiden und halbversteckt. Dieser Choraleintritt ist der poetische Höhepunkt des »Triumphliedes«.

Der dritte Satz gewinnt durch die Mitwirkung eines Solisten (Bassbaryton) formell. In seiner Chorpartie zeichnen sich einzelne Stellen phantastischen Charakters aus. Das Ziel des Schlusssatzes geht auf den mächtigsten und lebendigsten Ausdruck überquellender Freude. Wir begegnen in ihm den aufzuckenden Motiven des Händel'schen »Hallelujah«.

Digitized by Google

REGISTER.

Agazzari, Ag. »Eumelio« 7.
Allessandri, G. »San Francesca« 17.
Anacker, F. »Bergmannsgruss« 331.
Arnold, S. 199.
Assmayer, J. 227.

Bach, J. C. F. 33.
—— Ph. E. »Die Israeliten« 201.
—— Seb. 36.
Beethoven, L. van »Meeresstille und glückliche Fahrt« 328.
—— Bonner Cantaten 329.
—— »Die Ruinen von Athen« 329.
Bellermann, C. 32.
Bellermann, H. 341.
Bennet, S. 356.
Benolt, P. 326.
Berlioz, H. »Des Heilands Kindheit« 260.
Biffi, A. 20.
Blumner, M. »Abraham« 274.
—— »Der Fall Jerusalems« 274.
Boyce, W. 198.
Brambach, J. 362.
Brahms, J. »Rinaldo« 359.
—— »Schicksalslied« 369.
—— »Rhapsodie« 371.
—— »Nänie« 372.
—— »Gesang der Parzen« 372.
—— »Triumphlied« 373.
Bruch, M. »Odysseus« 345.
—— »Achilleus« 320.
—— »Das Lied von der Glocke« 323.
—— »Schön Ellen« 354.
—— »Das Feuerkreuz« 354.
—— »Frithjof« 357.
—— »Normannenzug« 362.
—— »Salamis« 363.

Digitized by Google

Bruch, M. »Dithyrambe« 367.
Buxtehude, D. 32.

Caldara, A. 24, 26.
Carissimi, G. »Jephta« 10.
Casali, G. B. 23.
Casini, »Ritorno di Tobia« 15.
Cavaliere, E. d. »Rappresentazione di anima e di corpo« 6.
Cimarosa, D. 26.
Clasing, H. 227.
Corselli, G. 18.

Deprosse, A. 270.
Dittersdorf, C. v. 201.

Erdmannsdörfer, M. »Prinzessin Ilse« 356.

Ferrari, B. »Samsone« 15.
Fischietti, D. 26.
Franck, M. »Relatio« 5.

Gade, N. »Die Kreuzfahrer« 344.
—— »Comala« 351.
—— »Erlkönigs Tochter« 352.
Galuppi, B. 25.
Gasparini, F. 24.
Gernsheim, F. »Salamis« 363.
Giacomelli, B. 17.
Goetz, H. 372.
Goldmark, C. »Frühlingshymne« 368.
Goldschmidt, A. v. 325.
Goldschmidt, O. 270.
Gounod, C. 260.

Händel, G. F. »Il trionfo del tempo« 43.
—— »Die Wahl des Heracles« 45.
—— »Esther« 46.
—— »Deborah« 52.
—— »Athalia« 55.
—— »Saul« 57.
—— »Samson« 67.
—— »Joseph« 78.
—— »Judas Maccabäus« 84.
—— »Josua« 92.
—— »Alexander Balus« 100.
—— »Salomo« 102.
—— »Susanna« 105.
—— »Theodora« 106.
—— »Jephta« 108.
—— »Israel in Egypten« 113.
—— »Messias« 131.
—— »Gelegenheitsoratorium« 166.
—— »Acis und Galatea« 168.
—— »Semele« 175.
—— »Heracles« 179.
—— »Alexanderfest« 182.
—— »Kleine Cäcilienode« 186.
—— »Allegro« 188.
Harrer, G. 26.
Hartmann, E. »Winter und Lenz« 368.

Digitized by Google

Hasse, A. 16, 23, 37.
Haydn, J. 27.
—— »Die Schöpfung« 205.
—— »Die Jahreszeiten« 217.
Heinichen, G. 23.
Hering, K. E. 237.
Herzogenberg, H. v. 356, 368.
Hiller, F. »Die Zerstörung von Jerusalem« 258.
—— »Loreley« 353.
Hofmann, H. »Das Märchen von der schönen Melusine« 336.
Homilius, G. A. 205.
Holtzbauer, J. 23.

Jadassohn, S. 367.
Jomelli, N. 24, 27.

Kapsberger 8.
Kerl, J. K. »Natalia« 5.
Klein, B. 230.
Königslöw, W. 32.
Krug, A. »Sigurd« 323.
Krug-Waldsee, »König Rother« 323.
Kunzen, A. C. 33.

Lachner, F. »Sturmesmythe« 362.
Landi, St. »Alessio« 7.
Lassen, E. »Oedipus Rex 344.
Leo, L. 25, 27.
Lesueur, F. 260.
Liszt, F. »Die Legende von der heiligen Elisabeth« 274.
—— »Christus« 284.
Loewe, C. 236.
Lorenz, C. 325.
Loreto, V. 8.

Macfarren, G. 356.
Marazolli, M. »Vita humana« 7.
Marx, A. B. »Mose« 257.
Mattheson, J. 28.
Mazzocchi 8.
Meinardus, L. »Luther in Worms« 274.
—— »Simon Petrus« 274.
Mendelssohn Bartholdy, F. »Paulus« 239.
—— »Elias« 246.
—— »Christus« 255.
—— »Walpurgisnacht« 333.
—— »Athalia« 337.
—— »Antigone« und »Oedipus in Colonos« 340.
—— »Loreley« 342.
Metastasio, P. 18.
Mislivecek, J. 23.
Morlachi, F. 204.
Mozart, W. A. 27.
—— »König Thamos« 330.

Neukomm, S. 332.
Nicodé, J. L. »Das Meer« 364.
Nicolai, G. »Bonifacius« 269

Digitized by Google

Otto, Jul. 237.

Pampani, G. 23.

Raff, J. »Weltende etc.« 270.
Reinecke, C. »Belsazar« 268.
—— »Hakon Jarl« 364.
—— »Schlachtlied« 364.
Reinthaler, C. »Jephta« 269.
Reissmann, A. »Wittekind« 269.
Rheinberger, J. »Christophorus« 294.
—— »Das Thal des Espingo« 362.
Richter, E. F. 368.
Rietz, J. 368.
Rolle, J. H. »Lazarus« 204.
Romberg, A. »Glocke« 330.
Rubinstein, A. »Das verlorene Paradies« 262.
—— »Der Thurm zu Babel« 266.

Sacchini, A. 26.
Sales, P. 23.
Salomon, J. P. 199.
Scarlatti, A. 24, 26.
Schiefferdecker, J. 32.
Schneider, F. »Das Weltgericht« 234.
Schreck, G. 362.
Schuback, J. »Die Jünger zu Emmaus« 204.
Schubert, F. »Lazarus« 230.
—— »Rosamunde« 330.
Schumann, R. »Das Paradies und die Peri« 295.
—— »Scenen aus Goethe's Faust« 301.
—— »Der Rose Pilgerfahrt« 308.
—— »Des Sängers Fluch« 344.
—— »Das Glück von Edenhall« 344.
—— »Der Königssohn« 345.
—— »Vom Pagen und der Königstochter« 346.
—— »Requiem f. Mignon« 348.
—— »Neujahrslied« 349.
—— »Zigeunerleben« 350.
—— Manfredmusik 351.
Smith, J. C. 199.
Spohr, L. 235.
Stadler, M. »Das befreite Jerusalem« 228.
Stanley, J. 199.
Stradella, A. 16.

Telemann, G. 32.
Theile, J. 28.
Türk 205.

Vierling, G. »Constantin« 274.
—— »Der Raub der Sabinerinnen« 325.
—— »Alarich« 325.
Voigt, J. »Auferweckung des Lazarus« 268.

Digitized by Google

Wagner, R. »Das Liebesmahl der Apostel« 237.
Weber, C. M. v. »Preciosa« 330.
Weigl, J. 204.
Westernholz, 205.
Wüllner, F. »Deutscher Siegesgesang« 363.
Zenger, M. »Kain« 270.
Zeno, A. 18.
Zöllner. H: 362.

Digitized by Google

FÜHRER DURCH DEN CONCERTSAAL

VON

HERMANN KRETZSCHMAR.

I. ABTHEILUNG:

SINFONIE UND SUITE.

8°. 19 Bogen mit über 700 Notenbeispielen im Text. ℳ 4.—.

II. ABTHEILUNG, ERSTER THEIL:

KIRCHLICHE WERKE

(PASSIONEN, MESSEN, HYMNEN, PSALMEN, MOTETTEN, CANTATEN).

8°. 24 Bogen mit 170 Notenbeispielen im Text. ℳ 4.—.

Auszüge aus Besprechungen:

Nord und Süd: Wer nicht in der Lage ist, Partituren oder Klavierübertragungen grösserer Instrumentalwerke zu lesen und zu spielen, der findet an Kr.'s Führer einen musikalischen Berather, auf den er sich, soweit es sich um Geschichte, Analyse und Interpretation handelt, unbedingt verlassen kann.

Salon: Das Buch ist das Resultat eines umfassenden musikalischen Wissens und Könnens, und manchem, der die Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven etc. wirklich genau zu kennen glaubt, werden viele neue Gesichtspunkte, Feinheiten, die ihm entgangen waren, durch die geistvollen Ausführungen Kr.'s klar werden.

Reform (Hamburg): Das Buch beginnt mit Händel und schliesst mit Brahms und Bruckner, umfasst also einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten, und bringt somit einen Geistesprocess dem Leser vor die Gedanken, der in Bezug auf unsere Tonkunst, welche die jüngste Kunst ist, von einer überraschenden Entwickelungsfähigkeit des menschlichen Geistes zeugt. Das Buch ist strebenden und denkenden Musikern sehr zu empfehlen.

Neue Züricher Ztg.: Das Buch ist aus einem praktischen Bedürfnisse entsprungen: es fasst Aufsätze zusammen, welche Kr. geschrieben hat, um die Zuhörer in das Verständniss von Compositionen einzuführen, welche unter seiner Leitung gespielt wurden. . . . Er führt uns auf Pfaden, die wir sonst nicht finden würden, aber den Ausblick nach allen Seiten lässt er frei.

Chorgesang: Was uns aber ganz besonders angenehm berührt hat, ist der unparteiische Standpunkt des Verfassers, der jedem zu geben sucht, was ihm von rechtswegen gebührt. Schumann, Berlioz und Liszt sind ebenso würdig besprochen wie Haydn, Mozart und Beethoven. Das will bei dem heutigen Parteigetriebe immerhin sehr viel sagen.

Digitized by Google

Neuer musik. Anzeiger: Nicht nur für Dilettanten, sondern auch für Musiker ein sehr angenehmes Nachschlagewerk, in welchem eine grosse Summe Arbeit steckt.

Blätter für lit. Unterhaltung: Es ist vollkommen gleichgültig, ob man allen seinen Ausführungen bis in's kleinste beistimmt; jedenfalls wird er sehr schwer zu widerlegen sein. Es durchdringt sich bei Kr. scharfer Verstand und Phantasie, eindringendste Kenntniss der Musikgeschichte und Musikform, feinsinniges, ästhetisches Urtheil, Ruhen auf festen Grundsätzen in hervorragender Weise, dass wir ihn für ganz besonders berufen erklären müssen, derartige Leistungen dem deutschen Publikum zu schenken.

Der Kunstwart: So recht ein Ausdruck unseres modernen Concertwesens, aber doch nicht zugleich ein Opfer der unaufhörlich hin- und her-, unruhig auf- und abwogenden Musikströmungen unserer Zeit, geschweige denn ein Tendenz-Programm irgend einer der bestehenden Musikparteien, ganz besonders werthvoll durch seine strenge historische Sachlichkeit. Die widerspruchslose Klarheit des Vortrages, vereinigt er in sich alle Eigenschaften, um zu einem unentbehrlichen »Cicerone« zu werden.

Kölnische Ztg.: Für jeden Concertbesucher, der sich über Werth-Stellung einer aufzuführenden Composition unterrichten will, ist dieses mit ausserordentlichem Fleiss zusammengestellte, sehr ausführliche Werk unentbehrlich.

Pädagogischer Jahresber.: Ein recht nützliches Buch für alle die, welche, ohne eigentliche, durchgebildete Musiker zu sein, doch tiefer in Inhalt und Form der grösseren und bedeutenderen Werke unserer alten und neuen Meister eindringen wollen.

Danziger Ztg.: Die Verbreitung von Kr.'s »Führer« dürfte die lebendige Theilnahme an der Aufführung der meist ziemlich schwer verständlichen grossen Chorwerke erfreulich heben, zumal seine Darstellung auch dem Laien durchaus fassbar ist.

Illustr. Monatshefte: Es handelt sich hier um eine ebenso gediegene wie vorurtheilsfreie Interpretation der künstlerisch bedeutendsten Werke, welche im modernen Concertsaal dem Publikum geboten werden.

Grenzboten: Kr. weist überall kurz und klar die Hauptthemen nach — die in Notendruck in den Text eingeflochten sind, — so dass man beim Lesen den Eindruck hat, als wenn der Verfasser in lebendigem Vortrage die Hauptthemen spielte oder sänge — und diese Themen charakterisirt er dann, wobei ihm Bilder und Gleichnisse in Hülle und Fülle, aber immer glücklich und treffend, in die Feder fliessen, zeigt ihren Wechsel, ihre Verknüpfung und lässt so den ganzen Satz an unserem inneren Auge vorüberziehen. Bei dieser Darstellungsart findet jeder seine Rechnung: der Musiker von Fach ebenso wie der tüchtige Dilettant und der blosse musikliebende Laie.

Digitized by Google

DER FÜHRER DURCH DIE OPER

DES THEATERS DER GEGENWART

TEXT, MUSIK UND SCENE ERLÄUTERND.

VON

OTTO NEITZEL.

I. BAND:

DEUTSCHE OPERN.

ERSTE ABTHEILUNG.

Mit vielen Notenbeispielen. *M* 4.—.

Auszüge aus Besprechungen:

Signale: Der mit umfassendem Wissen und einsichtevollem Urtheilsvermögen ausgestattete Verfasser hat sich die Aufgabe gestellt, das opernliebende Publicum über die Schöpfungen der genannten Meister (Gluck, Mozart, Beethoven) nicht nur in tondichterischer, sondern auch in theatralischer und ästhetischer Beziehung unter Anführung zahlreicher Notenbeispiele aufzuklären. Dies ist ihm in ausgezeichneter Weise gelungen. Seine klare, geistreiche und stets sachlich gehaltene Darstellung, die sich niemals in ermüdenden Längen verliert, wirkt fesselnd und ist auch da anziehend, wo man seinen Ausführungen nicht ganz beizustimmen vermag.

Neue Berliner Musikztg.: .... Man wende nicht ein, dass unsere klassischen Opern schon so bekannt und volksthümlich geworden, dass sie keines Commentars mehr bedürfen. Man lese einmal in dem Buche nach, was der Verfasser über Figaros Hochzeit oder Don Juan schreibt, man wird erstaunen, wie sich landläufige Missbräuche, sinnentstellende Uebersetzungsfehler, althergebrachter »Schlendrian« wie eine ewige Krankheit bis auf den heutigen Tag forterben konnten. .... Schon dieser erste Band zeigt sich uns als das Resultat gründlicher Studien und langjähriger Erfahrungen und der Verf. desselben als ein Mann, der mit ganzer Liebe und Begeisterung seine Aufgabe erfasst und das Seinige dazu beigetragen hat, um jene kostbaren Schätze, die uns unsere Opernklassiker hinterlassen, in ungetrübter Reinheit für die Zukunft zu erhalten.

Aachener Anzeiger: Das Buch darf dem musikverständigen Laien zur besseren Orientirung sowie zur grösseren Würdigung manches bekannten Repertoirwerkes dringend empfohlen werden, ebenso mag es dem Fachmann, sei er Kapellmeister, Regisseur oder Sänger, da der Verf. einen streng unparteiischen Standpunkt einnimmt, beachtenswerthe Fingerzeige bieten, die wohl der Beherzigung würdig erscheinen.

Kölnische Zeitung: Der Verf. erweist sich auf jeder Seite nicht nur als ein geistreicher Schriftsteller, sondern auch als ein praktischer Theaterkenner, und so darf der luxuriös ausgestattete »Opernführer« als eine bedeutungsvolle musikliterarische Erscheinung begrüsst werden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

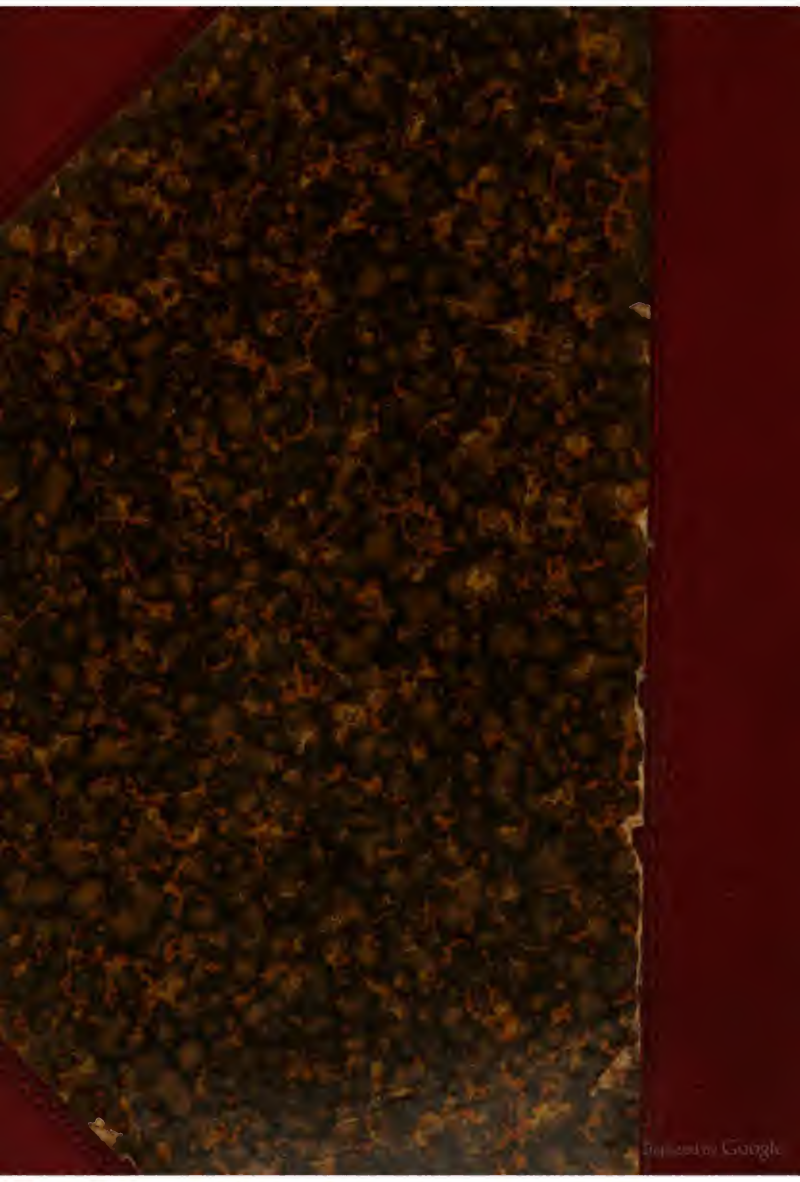
To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below

10M—5-34

Stanford University Libraries
3 6105 004 220 294

MT 90
.K92
1887
Z.Ab1:Z.F.
MLSC

452718


Digitized by Google